

51302  
201

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS  
FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM

1 SZÁM



1955



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1955

FŐSZERKESZTŐ:  
FÜLEP LAJOS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:  
GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,  
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:  
DERCSÉNYI DEZSŐ

FELELŐS KIADÓ:  
AZ AKADÉMIAI KIADÓ IGAZGATÓJA

KIADÓHIVATAL:  
BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY U. 21. TELEFON: 111-010

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ  
ÉVENKÉNT 2 FÜZETBEN, 320 NAGYFORMÁTUMÚ (A/4) OLDALON JELENIK MEG  
ELŐFIZETÉSI ÁRA 1 ÉVRE 100 FORINT

MEGRENDELHETŐ AZ AKADÉMIAI KIADÓNÁL, BUDAPEST, V., ALKOTMÁNY U. 21  
BANKSZÁMLA: 04.878.111-48. TELEFON: 111-010

ÖSSZEVONT SZÁMOZÁSÚ FÜZETEK MEGJELENÉSE MIATT  
AJÁNLATOS AZ ÉVI ELŐFIZETÉSI DÍJAT EGYÖSSZEGBEN BEFIZETNI

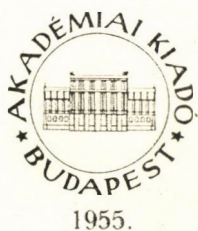


51302

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS  
FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM





A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója



# TARTALOMJEGYZÉK

## A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1955. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Aradi Nóra</i> ism. Bacher Béla: Verescsagin .....	165—166
<i>Aradi Nóra</i> ism. Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XIX. században .....	295—297
<i>Aradi Nóra</i> ism. Székely Zoltán: Madarász Viktor .....	166—167
Bacher Béla: Verescsagin, ism. <i>Aradi Nóra</i> .....	165—166
Balogh István: Adatok Debrecen képzőművészetéhez a XIX. század elején .....	55—65
Balogh Jolán: Opponensi vélemény. (Radocsay Dénes kandidátusi vitája) .....	261—263
Banner J., László Gy., Méri J., Radnóti A. (szerk.) Régészeti kézikönyv I. Gyakorlati Régészet, ism. Nagy Emese .....	157—160
Bedő Rudolf: Norbert Grund képei az Orsz. Iparművészeti Múzeum egy szekrénykéjén .....	220—221
Bedő Rudolf: XVIII. századi orosz gobelin Magyarországon. ....	54—55
Bíró Béla, Telepy Katalin: A felszabadulás utáni 10 év művészettörténeti irodalma (1945—1954) ....	99—122
Bodnár Éva ism. Péter László: Espersit János (1879—1931) .....	300
Borsos Béla ism. Hajek Lubor: Chinese art in Czechoslovakia .....	289—290
Borsos Béla ism. Horváth Tibor: Ázsia művészete .....	289—290
Borsos Béla: A magyar üvegművesség története a reformkorban és az elnyomás alatt (1800—1860) II. rész .....	235—251
Borsos Béla ism. Mihalik Sándor: Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei .....	294—295
Borsos László ism. Dercsényi Dezső — Gerő László: A Sárospataki Rákóczi vár .....	293—294
Cs. Nagy Zsuzsa ism. Zachwatowicz Jan: Architektura Polska do polowy XIX. wieku .....	153—154
Csányi Károly: A magyar kerámia és porcelán története és jegyei, ism. Voit Pál .....	162
Csányi Károly: Ismeretlen bizánci ötvösmű .....	204—205
Csányi Károly ism. Szabolcsi Hedvig: Régi magyar bútorok .....	162—163
Csatkai Endre: Sopron, ism. dr. Gerő László .....	161
Csemegi József hozzászólása, lásd Entz Géza: Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) .....	257—258
Csemegi József: A siketnémák váci országos tanintézetének épülete .....	134—149
Csorba Tibor ism. Estreicher, Karol: Grobowiec Wladyslawa Jagielly .....	290—292
Dávid Katalin ism. Nyedosivin, G.: Művészetelméleti tanulmányok (ford. Doroghy Miklós) .....	283—284
Dercsényi Dezső—Gerő László: A sárospataki Rákóczi vár, ism. Borsos László .....	293—294
Divéky Adorján: Magyarországi ötvösök Lengyelországban a XIV—XVIII. században .....	52—54
Divéky Adorján: A második világháború alatt Lengyelországban elpusztult magyar vonatkozású műtárgyak .....	167—169
Dobai János ism. Az orosz művészet története .....	150—153
Dobai János ism. Az orosz művészet története II. kötet .....	284—289
Dobrovits Aladár (szerk.) M. N. M. Iparművészeti Múzeum évkönyvei, ism. Holl Imre .....	160
Domanovszky György: A két faragó Kapoli, ism. László Gyula .....	298—299
Entz Géza: A csarodai templom .....	206—215
Entz Géza ism. Gerke Fridrich: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie .....	154—156
Entz Géza: Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) .....	256—261
Estreicher, Karol: Grobowiec Wladyslawa Jagielly, ism. Csorba Tibor .....	290—292
Farkas Zoltán: Paál László, ism. Radocsay Dénes .....	297—298
Fejős Imre: A kovácsok strikéja .....	67—69
Fenyő Iván: Abel Stimmer svájci késő-renaisszánsz festő ismeretlen festménye .....	195—200
Garas Klára válasza az opponensi véleményekre .....	277—282
Genthon István: Gerevich Tibor (1882—1954) .....	123—124
Genthon István hozzászólása, lásd Entz Géza: Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) .....	258—259
Genthon István: Nógrád megye műemlékei, ism. Pogány Frigyes .....	292—293
Genthon István: Opponensi vélemény. (Radocsay Dénes kandidátusi vitája) .....	264



Gerke, Friedrich : Vorschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, ism. <i>Entz Géza</i> ...	154—156
<i>Dr. Gerő László</i> ism. Csatai Endre : Sopron .....	161
<i>Granasztói Pál</i> ism. Pogány Frigyes : Terek és utcák művészete .....	156—157
Hajek Lubor : Chinese art in Czechoslovakia, ism. <i>Borsos Béla</i> .....	289—290
<i>Harasztné, Takács Marianna</i> : Az Országos Szépművészeti Múzeum új szerzeményei (1945—1955) .....	84—91
<i>Holl Imre</i> hozzászólása, lásd <i>Entz Géza</i> : Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) .....	257
<i>Holl Imre</i> ism. Dobrovits Aladár (szerk.) M. N. M. Iparművészeti Múzeum évkönyvei .....	160
<i>Holl Imre</i> ism. Mihalik Sándor (szerk.) Folia Archaeologica (új folyam) VI. (M. N. M. Történeti Múzeumának évkönyve) .....	160
<i>Holl Imre—Seenger Ervin</i> : A Budapesti Történeti Múzeum műtárgy-gyarapodása a felszabadulástól ..	96—99
Horváth Tibor : Ázsia művészete, ism. <i>Borsos Béla</i> .....	289—290
<i>Kádár Zoltán</i> : A székesfehérvári István koporsó ikonográfiája .....	201—204
<i>Kampis Antal</i> : A feldebrői altemplom .....	178—194
Kandidátusi vita <i>Garas Klára</i> : Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról .....	270—282
Kandidátusi vita <i>Radocsay Dénes</i> : A középkori Magyarország táblaképei c. dolgozatáról .....	261—270
<i>László Gyula</i> ism. Domanovszky György : A két faragó Kapoli .....	298—299
<i>Lyka Károly</i> : Szobrászatunk a századfordulón, ism. <i>Soós Gyula</i> .....	299—300
A magyar művészettörténet-kutatás tíz esztendeje .....	73—78
<i>Major Máté</i> : Az építészet dialektikája (részlet) .....	173—177
Mihalik Sándor (szerk.) Folia archaeologica (új folyam) VI. (M. N. M. Történeti Múzeumának évkönyve, ism. <i>Holl Imre</i> .....	160
Mihalik Sándor : Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei, ism. <i>Borsos Béla</i> .....	294—295
<i>Nagy Emese</i> ism. Banner J., László Gy., Méri J., Radnóti A. (szerk.) Régészeti kézikönyv. I. Gyakorlati régészet .....	157—160
Nyedosivin, G. : Művészetelméleti tanulmányok (ford. Doroghy Miklós), ism. <i>Dávid Katalin</i> .....	283—284
<i>Pataky Dénes</i> : Ferenczy Béni rajzai .....	70—72
<i>Pataky Dénes</i> : Székely Bertalan rajzai .....	252—255
<i>Péczely Béla</i> : A társtudományok folyóiratainak szemléje .....	301—328
Péter László : Espersit János (1879—1931) ism. <i>Bodnár Éva</i> .....	300
Pigler Andor : A régi képtár katalógusa, ism. <i>Radocsay Dénes</i> .....	160—161
<i>Pigler Andor</i> : Opponensi vélemény (Garas Klára kandidátusi vitája.) .....	270—273
Pogány Frigyes : Terek és utcák művészete, ism. <i>Granasztói Pál</i> .....	156—157
<i>Pogány Frigyes</i> ism. Genthon István : Nógrád megye műemlékei .....	292—293
Pogány Ö. Gábor : Magyar festészet a XIX. században, ism. <i>Aradi Nóra</i> .....	295—297
Pogány Ö. Gáborné : id. Markó Károly, ism. <i>Rajnai Miklós</i> .....	163—165
<i>Radocsay Dénes</i> : Adatok a magyarországi táblaképfestészet történetéhez .....	47—52
<i>Radocsay Dénes</i> ism. Farkas Zoltán : Paál László .....	297—298
<i>Radocsay Dénes</i> ism. Pigler Andor : A régi képtár katalógusa .....	160—161
<i>Radocsay Dénes</i> válasza az opponensi véleményekre .....	264—270
<i>Rajnai Miklós</i> ism. Pogány Ö. Gáborné : Id. Markó Károly .....	163—165
<i>Rózsa György</i> : Friedrich John és a magyar felvilágosodás írói .....	223—229
<i>Rózsa György</i> : Tíz év új szerzeményei a Történeti Múzeumban .....	91—95
<i>Soltész Zoltánné</i> : Szelepcsényi György ismeretlen rézmetszete .....	216—219
<i>Soós Gyula</i> : Ferenczy István oroszán szobra Gyöngyösön .....	65—67
<i>Soós Gyula</i> ism. Lyka Károly : Szobrászatunk a századfordulón .....	299—300
<i>Soós Imre</i> : Fazola Henrik és Lénárd egri vasművesek .....	29—46
<i>Sz. Lajta Edit</i> : Adalék Brocky Károly és van Dyck kapcsolatához .....	229—234
Szabolcsi Hedvig : Régi magyar bútorok, ism. <i>Csányi Károly</i> .....	162—163
<i>Szegi Pál</i> : Kállai Ernő (1891—1954) .....	124—125
<i>Székely György</i> hozzászólása, lásd <i>Entz Géza</i> : Vita a magyar középkori művészet kutatásáról. (1945—1955) .....	259—260
<i>Székely Zoltán</i> : Madarász Viktor, ism. <i>Aradi Nóra</i> .....	166—167
<i>Valkó Arisztid</i> : Fertőd (Eszterháza, Süttör) Győr-Sopron megye mesterei, művészei 1720—1768 között .....	127—133
<i>Vayer Lajos</i> : Opponensi vélemény (Garas Klára kandidátusi vitája) .....	273—277
<i>Végyváry Lajos</i> : Tíz év kiállításai .....	78—84
<i>Voit Pál</i> hozzászólása, lásd <i>Entz Géza</i> : Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) .....	256—257
<i>Voit Pál</i> ism. Csányi Károly : A magyar kerámia és porcelán története és jegyei .....	162
<i>Voit Pál</i> : Kőszeghy Elemér (1882—1954) .....	126
Zachwatowicz Jan : Architektura polska do polowy XIX. wieku, ism. <i>Cs. Nagy Zsuzsa</i> .....	153—154
<i>Zádor Anna</i> : A Pollack-kutatás néhány problémája .....	3—28
<i>Zsindely Endre</i> : Külföldi magyar kortársak Mátyási Ádámról .....	219—220



# MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1955. ÉVI KÖTETÉHEZ

*A dült számok képekre utalnak*

## MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Admont, csatári biblia 193  
 Ajka, üveghuta 249  
 Ákos, nemzeti ségi monostor 210  
 — templom 155  
 Almágy, templom 210  
 Almárvölgy, kőszéntelep 38  
 Alsódörgicse, templom 210  
 Alsóörs, templom 210  
 Antalvölgy, Pichler-huta 246
- Baden-Baden, »Fürstensaal« 199  
 Baja, Vojnich-kúria 24  
 Bajna, vadászlak 20, 24  
 Balatonfüred, fürdőpoharak 249  
 Baltimore, The Welters Art Gallery 202, 202  
 Bártfa, András-oltár 47, 269  
 — Borbála-oltár 47  
 — Katalin-oltár 47  
 — Oratórium 47  
 — Üvegcsűr 249  
 — Városháza 162  
 Basel, múzeum 195  
 Bécs, Barockmuseum 223 Belvedere 145  
 — Festőakadémia 55, 57, 58  
 — Képzőművészeti Akadémia 58  
 — Oesterreichisches Kunstverein 68  
 — Technische Hochschule 236  
 — Politechnikum 236  
 Bene, szárnyas oltár 258  
 Benevento, diadalív 201  
 Berethalom, szárnyas oltár 258  
 Berki, Mária oltár 47  
 Berlin, Gendarmenmarkt 157  
 — Werder-Kirche 16  
 Besenyszög, templom 44  
 Besztercebánya, Borbála-oltár 49  
 — Céhádák 163  
 — Evangélikus templom 16  
 — Főoltár 49  
 Bochnia, plébánia templom 54  
 Bokaj, templom 210  
 Borsodszirák, templom 44  
 Borszék, fürdőpoharak 249  
 Buda, csillagvizsgáló torony 44  
 Buda, Nagyboldogasszony templom 156  
 — Sándor palota 6, 7, 8, 8  
 — színház 6—8  
 Budapest, Almásy—Zichy palota 20  
 — Általános Munkássegylet 69  
 — Anna utca 4, 96, 96  
 — Arany Oroszlán patika 98  
 — Borsody-ház 24, 24  
 — Brudern-ház 20  
 — Buda-Pesti Munkássegylet 69  
 — Császárfürdő 238  
 — Deák-téri evangélikus templom 6, 16  
 — Demidoff aukció 54  
 — Dunasor 21, 239, 244, 239  
 — Ernst-Múzeum 83  
 — Ferenczy István műterme 66, 65  
 — Festetich-villa 6, 7, 4, 5, 7, 21  
 — Festetich-palota 20  
 — Fővárosi Képtár 79, 84, 85, 86  
 — Fővárosi Történeti Múzeum 96—99, 97—98, 235—242, 241, 244, 246  
 — Helyőrségi templom 96  
 — Horváth József Kossuth L. utcai háza 20  
 — Iparművészeti Múzeum 83, 220, 221, 237, 238, 248  
 — Kardetter ház 20  
 — Képviselőház 24  
 — királyi palota 98  
 — Kováts Moyzes Kishid-utcai háza 20  
 — Kováts Moyzes Sebestyén-téri háza 20  
 — Lánchíd 239  
 — Lloyd palota 20, 241, 242  
 — Lövdöde 239  
 — Ludoviceum 21, 238  
 — Mátyás-émlék 22  
 — Nemzeti Galéria 81  
 — Nemzeti Múzeum 20  
 — Nemzeti Színház (rég) 238  
 — Néprajzi Múzeum 84  
 — Országház 24, 25  
 — Országház utca 2. 96, 96  
 — Orsz. Széchényi Könyvtár 216, 216  
 — Papnövelde könyvtára 163  
 — Piesche üvegüzlete 236  
 — Pollack Mihály háza 20  
 — Ráth György Múzeum 85  
 — Redout 238  
 — Stibor síremlék 291  
 — Szentháromság szobor 98  
 — Szépművészeti Múzeum 51, 72, 79, 80, 84—91, 86—91, 252—254  
 — Táncsics utca 7. 96  
 — Táncsics utca 24. 96  
 — Tárnok utca 5. 96  
 — Történeti Múzeum 84, 91—95, 92—95, 205  
 — Új Magyar Képtár 86 85  
 — Valero selyemgyár 20, 98  
 — Vármúzeum 84, 96, 96  
 — Városháza (rég) 238, 239  
 — Vigadó 20, 98  
 — Wurm ház 20  
 Buziás, fürdőpoharak 249  
 Bükkzsérc, plébánia templom 44
- Cegléd—Szőkehalom pusztá, kúria 20, 24  
 Chernawoda (Csaroda) 213  
 Civate, S. Pietro templom 180, 187  
 Csaroda, ref. templom 206—215, 206—212  
 Csetnek, vashámor 36  
 Csíksomlyó, oltár 262  
 Csíkszentlélek, szárnyas oltár 258



- Darma, kápolna 214  
Darmstadt, orsz. könyvtár, 195, 198  
Debrecen, Asztaloscéh 163  
— Déry Múzeum 55  
— Nagytemplom szószéke 60  
— rajziskola 58  
— rézmetsző diákok társasága 56  
— városrendezési tervezet 56  
Diósgyőr, » Cs. Kir. és Magántársulati Vasgyár« 38—40  
Dubravica, oltárszárny 51, 57
- Edelény, freskó 271, 281  
Eger, csillagvizsgáló torony 38, 42—44  
— Foglár, torony toronykereszt kereszt 38, 40  
— kispéposti palota 42  
— liceumi börtön 42  
— megyei börtöncella 37, 45  
— — börtönépület 37, 45  
— — levéltár 32  
— — tanácsház 29, 30, 31, 33—35  
— pedagógiai főiskola 38, 40, 41, 42  
— püspöki palota 34, 36, 37, 40, 39, 43  
— püspöki vadaskert vaskapui 38  
— szeminárium 41  
— szemináriumi könyvtár 163  
— várkapu 38  
— Vécsey-völgyi téglagyár 34  
Egerbakta, plébánia templom 44  
Eperjes, főoltár 49  
— oltárkép 229  
Ephesos, Szt. János templom 154  
Erba—Incino, Villa Amalia 18  
Erlangen, Gumpert biblia 191, 192  
Esztergom, érsekség 181  
— keresztény múzeum 81  
— kincstár 204  
— tróntöredék 162
- Felnémet, kallóház 44  
— majorház 44  
— plébánia 44  
Feldebrő, templom 178—194, 179—182, 185—188  
Felsőjára, templom 210  
Felsőregmec, templom 210  
Felsőtárkány, Fuorcontrasti 29, 31, 34, 36  
— nazarénus kolostor 31  
— plébánia 34  
Firenze, elefántcsont dyptihon 154  
— S. Maria del Fiore 292  
— Rucellai palota 175  
Fót, templom 24  
Füzesabony, templom 44  
— tiszti ház 44  
— uradalmi börtön 44
- Garamszentbenedek, apátsági templom 262  
Garamszentgyörgy, templom 210  
Germény des Prés, templom 179  
Gödöllő, Grassalkovich kastély 145, 146  
Gniezno, székesegyház 54  
Gyöngyös, oroszlán szobor 65, 66, 66  
Gyöngyöspüspöki, templom 37  
Győr, freskó 272  
— karmelita könyvtár 163  
— Xantusz-múzeum 163  
Gyulafehérvár, székesegyház 155
- Hatvan, Grassalkovich kastély 145, 146  
Harina, templom (nemzetiségi monostor) 155, 210  
Harsány, püspöki kastély 29, 33  
— templom 34  
Hámar, vashámarok 38  
Heidelberg, Friedrichsbau 199  
Hejce, püspöki nyaraló 44  
Hidegség, freskó 88  
Hirsau, Aurelius templom 186  
— bencés építőiskola 184
- Illés, templom 156  
Ják, falkép 202, 202  
— templom 155, 156  
Jászberény, városháza 20
- Kalat—Seman, Szent Simeon templom 154  
Kassa, főoltár 262  
— Szt. Antal oltár 47 48  
Kápolna, alsó malom 44  
— plébánia 44  
— templom 44  
Karlsbad, üvegvesnökiskola 248  
Kecsed, templom 210  
Kerecsend, korcsma 44  
— plébánia 44  
— templom 44  
Keresztpüspöki, iskola 44  
— templom 44  
Kiev, kievi kultúra 151, 152  
— Szófia székesegyház 203, 203  
Kisköre, templom 44  
Küküllővár, templom 212  
Kolberg, városháza 16  
Kolozsvár, talpaspohár 94  
Konstantinápoly, Arcadius-oszlop 201  
Korpona, Madonna 49  
— Magdolna és Borbála szobor 51  
Köln, Gereon templom 154  
— Szt. Kunibert templom 154  
Kömlő, plébánia 44  
— templom 44  
Körmöcbánya, Madonna szobor 49  
Krakkó, Corpus Christi templom 54  
— freskó 292  
— Jagiello síremlék 290—292  
— Mária templom 54  
— székesegyház 54  
— Szt. Kereszt templom 54  
— Ujazdi János epitáfiuma 47  
— Wawel 153, 290  
— Zsigmond kápolna 153
- Laxenburg, kastély 11  
Lavra, Szt. Miklós templom 202  
— Trapeza 202  
Leningrad, gobelin manufaktura 55  
— Ermitage 55  
Lébény, templom 155, 156, 210  
Lille, királyok inádása 49  
Lipik, fürdőpoharak 249  
London, Victoria and Albert Museum 201, 201  
Luzern, oroszlán szobor 66, 66
- Magdeburg, bronzkapu 286  
Magyarpolány, plébánia 163  
Magyarország, bizánci mellkeresztek 155  
Maibingen, Borbála szobor 49  
— Margit szobor 49  
Mainz, dóm 155  
— érsekség 180  
Maklár, plébániaház 38  
Marosújvár, templom 210  
Mateóc, oltárszárnyak 202  
Medgyes, főoltár 269  
Mehádia, fürdőpoharak 249  
Michelbeuren, Walter biblia 192  
Milano, Villa Reale 18  
— Tempietto terv 3, 5, 16, 18  
Monreale, dóm 203  
Monok, freskó 271, 277, 281  
Monte Cassino, bencés kolostor 179, 180  
Moszkva, ikonosztáz 287  
— magyar kiállítás 83  
Murano, dyptichon 202  
Mühlfraun, freskó 280  
München, Akadémia 70  
— Heinemann képtár 216  
— Staatsbibliothek 189, 191, 192, 193



- Nagybánya, kiállítás 70  
 Nagylónya, templom 210  
 Nagyszeben, Bruckenthal Múzeum 57  
 — emlékpohár 239  
 — városi rajziskola 56  
 Nagytálya, ispánháza 44  
 — magtár 44  
 — urasági korcsma 44  
 Nagytétény, Kastélymúzeum 83  
 Nagyszombat, csillagvizsgáló torony 44  
 Nepi, Castel S. Elia templom 179  
 Neuwelt, üveggyár 248  
 Noszvaj, freskó 271  
 Novgorod, Angyali Üdvözet temploma 285  
 — Aranykapu 286  
 — Borisz templom 285  
 — fellegvár 285  
 — freskók 286, 287  
 — Jurjev templom 285  
 — Miklós templom 285  
 — Péter-Pál templom 285  
 — Szófia székesegyház 284, 286  
 — Szpaszo — Nyeregnyica templom 285  
 — Theodor—Stralitesz templom 285  
 Nürnberg, Imhof oltár 47  
 Nyitraivánka, Monomachos-korona 204  
 Nyírábrány, Eördögh-kastély 21  
 Nyírbátor, Stallum 163  
  
 Ófehértó, Rk. templom 213  
 Ómassa, vasgyár 38  
 Oroszvár, oltár 47  
  
 Paderborn, Abdinghofkirche 183, 184  
 — Bertalan kápolna 184  
 — Salvator kápolna 184  
 Palágy, ref. templom 212, 214, 214  
 Palermo, Capella Palatina 203  
 Pannonhalma, Könyvtár 163  
 Pápa, főoltár 272  
 — freskó 276  
 Parád, üvegcsűr 249  
 Passau, püspökség 180  
 — Evangeliarium 192, 193  
 Párizs, Bibliothèque National 202  
 — Louvre, 201, 201  
 Perchtoldsdorf, Pollack szabadlevele 3  
 Pécel, Mányoki kép 219  
 Pécs, altemplom 179  
 — Corpus Christi kápolna 14  
 — székesegyház 6, 9, 9, 10, 12, 13, 15, 17  
 — sírkamra 155  
 Pétervására, Keglevich kastély 45, 271, 277  
 Pominóc, templom 210  
 Pozsony, első magyarországi nyilvános munkásgyűlés 69  
 — kápolnák 47  
 — székesegyház 88  
 — Trinitárius templom 272  
 Pöstyén, fürdőpoharak 249  
 Prága, Képtár 221, 223  
 Pszkov, Kozma és Damján templom 288  
 — Mária halála templom 288  
 — Nagy Vazul templom 288  
 — Szentháromság székesegyház 288  
 Pusztahidvég, majorház 37  
 Pusztaszikszó, kocsmá 44  
 — magtár 44  
 — pince 44  
 Pügg, falkép 193  
  
 Ravenna, Battistero degli Ortodossi 201  
 — szarkofágok 202  
 Ráckeve, kastély 145, 146  
 Regensburg, püspökség 180  
 — St. Emmeram kolostor 189  
 — Uta kódex 190  
  
 Reims, katedrális 174  
 Rimaszombat, Múzeum 66, 66  
 Rimini, S. Francesco 93  
 Roma, diadalívek 201  
 — Marcellus színháza 175  
 — S. Clemente 179, 180  
 — S. Giovanni in Laterano 203  
 — Sta. Maria Antiqua 180  
 — S. Pietro, síremlék 66  
 — S. Pudenziana 179  
 Ruszkabánya, márvány 65  
  
 Salerno, főoltár 179  
 Salzburg, Ehrentud kolostor 192  
 — érsekség 180  
 — Szt. Péter apátság 190, 192  
 Sárospatak, Rákóczi vár 293  
 Sárosszentmihály, freskó 271, 281  
 Sarud, templom 44  
 Schaffhausen, elpusztult festmények 195  
 Segesvár, szárnyasoltár 258  
 Selmechánya, Borbála és Katalin szobor 49, 50  
 — főoltár 51  
 — Múzeum 49  
 — Szt. Katalin templom 49  
 Siklós, mellereklyetartó 205, 205  
 Somhegy, üveghuta 249  
 Sopocani, freskó 202  
 Stockholm, királyi kastély 55  
  
 Szentilona, Zrinyi síremlék 88  
 Szepesszombat, Szt. Antal oltár 49  
 Székesfehérvár, bazilika 201  
 — István koporsó 201—213  
 — megyeháza 6, 16, 18, 20  
 Szekszárd, megyeháza 20  
 Szilágycsehi, templom 294  
 Szliács, fürdőpoharak 249  
 Sztaraja-Ladoga freskók 286  
  
 Tarnóc, Szt. Imre templom 214  
 Tarnow, székesegyház 54  
 Tengelic, kúria 19  
 Tihany, altemplom 179  
 Tiszanána, iskola 44  
 — plébánia 44  
 — templom 44  
 Tiszaórs, templom 44  
 — urasági tisztház 44  
 Tiszapüspöki, plébánia 36  
 — templom 44  
 Tompaháza, templom 210, 212, 213  
 Trencsén, jezsuita templom 272  
 Trier, dóm 154  
  
 Uppony, vörösvasérc 38  
 Úrkut, üveghuta 249  
  
 Vác, Angolkisasszonyok 141  
 — Siketnémak Orsz. Tanintézete 134—147, 135—145, 147  
 — Theresianum 141  
 Vámosatya, templom 210  
 Várfenék, kocsmá 44  
 Várhegy, fürdőpoharak 249  
 Varsó, Báthory kódex 168  
 — Corvina 168  
 — kir. palota, csillagvizsgáló torony 44  
 — II. Ulászló imakönyve 168  
 Vatikán, Museo Cristiano 201  
 — könyvtár 188, 179  
 Velence, kőkoporsók 203  
 — relief 201  
 — San Marco 205  
 Vierzeheiligen, templom 174  
 Visk, fürdőpoharak 249  
 Visznek, temető 66  
 Volturmo S. Vincenzo 179  
 Vlagyimir-Szuzdal, szobrok 150, 152



Würzburg, püspöki palota 29

Zirc, könyvtár 163  
Zobordarázs, templom 210  
Zsámbék, templom 155  
Zseliz, falképek 212

## MŰVÉSZEK, KÉZMŰVESEK SZERINT

*Festők, grafikusok :*

Adam, Jakob 223  
Altomonte 281  
Antal mester 49  
Ámos Imre 78  
Apostolvértanúságok mestere 264, 269

Balzer, Johan 221  
Bán Béla 98  
Barabás Miklós 22, 81, 86, 98, 164, 295  
Barcsay Jenő 83, 89, 300  
Bartolozzi Francesco 223  
Beller, J 271  
Bellotto, Bernardo 86, 87  
Bencze László 89  
Benczur Gyula 81, 86, 89, 98, 295  
Beregszászi Pál 59  
Berény Róbert 89, 125  
Berger Dániel 223  
Bergl 272  
Bernáth Aurél 70, 98, 125  
Beron Gyula 98  
Bérres 252  
Bertolt mester 192  
Bihari Sándor 81, 296  
Bokros—Birman 83  
Bolt, Johann Friedrich 223  
Bonington 230  
Borbála oltár festője 49  
Borsos József 86, 295  
Bourgignon 221  
Breu, Jörg 49  
Brocky Károly 86, 229—232, 231, 233  
Brown 67  
Brueghel 221  
Bruyn, Barth. 86  
Bugár Ferenc 11

Causig 58  
Cennini, Pietro 169  
Chardin 86  
Constable 230  
Correggio 229, 237  
Courbet 89  
Cranach 81, 267  
Croedisch, Joseph 129  
Cuyp, T. G. 86, 221  
Czetter Sámuel 59, 225  
Csók István 125  
Csontváry 78

Daumier, Honoré 80, 89, 91  
David 274, 278, 281  
Deák—Ebner 80  
Debreceni Mappa metszők 59  
Delacroix 229  
Derkovits Gyula 70, 79, 89  
Domanovszky Endre 83, 89  
Donát János 227  
Dorfmeister 272, 276, 279, 282  
Durmer, Frantz, Valentin 224  
Dyck, van 229, 230, 232, 232, 233

É. S. mester 49  
Egger Vilmos 227  
Egri József 81, 125

Ék Sándor 89  
Elekfy Jenő 98  
Élesdy István 98  
Endre Béla 81, 300  
Erős Gábor 56  
Erős János 226

Facius, Georg Siegmund 223  
Facius Johann, Gottlieb 223  
F. I. mester 218  
Falka Sámuel 98  
Falkoner 279  
Falusy Zsigmond 275  
Fényes Adolf 81, 86  
Ferenczy Károly 86  
Ferg, Franz de Paula 221  
Ficquet, Etienne 223  
Fischer 276  
Fontana 98  
Fuchsthaller 98  
Füger 224, 226, 227

G. H. mester 269  
Gainsborough 229, 230, 231  
Galli, Bibiena Antonio 272  
Giorgione 29  
Giotto 212, 292  
Goya 81  
Gran 272, 277, 278, 282  
Greco, El 86  
Grek, Theophan 287  
Grund, Christian 220  
Grund, Norbert 220—221, 222, 223  
Gstettner, Sigmund 128  
Guardi, Antonio 221  
Guardi, Francesco 221  
Gulácsy Lajos 300  
Gyárfás 81

Hagenburg 240  
Haid, Johann, Gottfried 223  
Hauzinger 276  
Hende Vince 98  
Hintz Gyula 98  
Holbein 195, 229  
Hollósy Simon 295  
Horváth 279  
Hsu P'ei—Hung 289  
Hubert, Robert 221

Ismeretlen festő 94, 95  
Istokovits Kálmán 98

Jacob, Johann 223  
Jánosréti mester 266  
John, Friedrich 223—227, 237, 224—227  
Jongkind 255  
Junker, Keresztély 226

Kádár György 89  
Kádár—Konecsny 88  
Kaiser, J. M. 67  
Káposztafalvi mester 267  
Károlyi Lajos 300  
Kauffer, Wenzell 132, 133  
Kaulbach 252  
Keleti Gusztáv 98  
Kernstok 81  
Kininger, Vinzenz Georg 94, 223, 226  
Kiss Bálint 22  
Kiss Sámuel 55—60, 57—59  
Kohl, Klemens 223  
Kohl, L. 221  
Koller 14  
Kolozsvári Tamás 123, 124, 258, 264, 268  
Komjáti Gyula 98  
Kosztá József 80, 86, 258  
Kozina Sándor 94, 95



- Kölbl Simon 98  
 Kracker János Lukács 33, 271, 275  
 Kramer 279  
 Kreuzinger 225  
 Kupetzky 85, 275, 282  
 Lairese, Gerard de 280  
 Lampi 58  
 Langraffen, Frank v. 217, 217  
 Lányi Sámuel 295, 296  
 Lawrence, Thomas 230  
 Leonardo 81, 168  
 Levickij 55  
 Li K'o—Jan 289  
 Libay Károly 296  
 Licinio 86  
 Lippi, Filippino 291  
 Loszenko A. P. 54, 55  
 Lotz Károly 81, 86, 98, 255, 296  
 Lőcsei Pál 49  
 Lumnitzer János György 227  
 M. S. mester 49, 51, 124, 258, 263, 266, 268, 269  
 Mackart, Hans 89  
 Madarász Viktor 25, 81, 86, 125, 166—167 258  
 Magdolna legenda mestere 86, 87  
 Mantegna 291  
 Mátyóki Ádám 168, 219—220, 271, 275, 279  
 Margittay Tihamér 81  
 Markó Károly, id. 163—164  
 Markó 81, 86  
 Masaccio 291  
 Matejko 168  
 Mateóci mester 47  
 Maubertsch 271, 272, 275, 276, 277, 279, 281  
 Maurer, Hubert 272, 276  
 Mednyánszky 81, 86, 87, 98, 125  
 Mészöly Géza 86, 295  
 Mikó János 264  
 Molnár József 296  
 Momper 221  
 Monet, Claude 89, 90  
 Mor, Antonis 195  
 Morelli 67  
 Moroni, G. B. 86  
 Muelich, Hans 195  
 Munkácsy Mihály 69, 80, 81, 86, 258, 295, 296  
 Murillo 216  
 Nagy István 79—80  
 Nagy Balogh János 80  
 Nagy Sámuel 59  
 Neidl, Johann Joseph 224  
 Nemes Lampérth 81  
 Nesselthaler 98  
 Neufchatel, Nicolas 195  
 Neuhauser Ferenc 56—57  
 Noiredemange 224  
 Nyilassy Sándor 300  
 Olis, Jan 86  
 Paál László 81, 296, 297, 298  
 Pais—Goebel Jenő 79  
 Papp József 56  
 Pataky László 296  
 Péchy Mihály 55—57  
 Pelliccioli, Mauro 124  
 Perlaska Domokos 98  
 Pethes Dániel 57  
 Pfeiffer, Carl, Hermann 94, 224, 226  
 Piazzetta 279  
 Picasso 125  
 Pichler, Johann Peter 223  
 Pillement 221  
 Piloty 252  
 Piombo, Sebastiano del 86  
 Piranesi 3  
 Pittoni 86, 279  
 Pohárnok Zoltán 98  
 Pollák Zsigmond 67, 68, 69  
 Pór Bertalan 81  
 Pourbus 195  
 Pozzo 272, 281  
 Querfurt 221  
 Rafael 168, 229  
 Rahl, Carl Heinrich 224, 252  
 Rembrandt, 80, 229  
 Renoir 89  
 Repin 165  
 Réti István 89  
 Reynolds 229—230  
 Ribot 89  
 Rippl Rónai József 81, 86, 125, 300  
 Rottmayr 281  
 Ruben, Christian 67  
 Rubens 223, 276, 281  
 Rublev, Andrej 287  
 Rudnay Gyula 81, 258, 298, 300  
 Rugendas 221  
 Russ, Ignatz 128  
 Sambach 271  
 Santi, Giovanni 86  
 Sárvári Pál 55—60  
 Schaller 279  
 Schmutzer, Jacob Matthias 223  
 Sigrist 271  
 Simó Ferenc 252  
 Sintzenich, Heinrich 223  
 Solimena 86  
 Spitzweg, Karl 89  
 Sterio Károly 98  
 Stimmer, Abel 195—200, 196, 197, 199  
 Stimmer, Tobias 195, 198—200  
 Stock 279  
 Strozzi, B. 86  
 Stunder, Jakab János 225, 227  
 Székely Bertalan 86, 252—255, 252—254, 258, 295, 296  
 Szelepcsényi György 216—219, 216—218  
 Szemlér Mihály 98  
 Szent Antal legenda mestere 267, 269  
 Szinyei Merse Pál 79, 86, 125, 296  
 Szőnyi István 70, 81, 98, 125  
 Szurikov 165  
 Tausch, Christoph 272  
 Tenier 221  
 Terborch 229  
 Than 68, 81  
 Tizian 195, 229  
 Tornyai János 81, 86, 300  
 Tóth B. László 98  
 Turner 230  
 Unterberger 272, 281  
 Vadász Endre 89  
 Vándza 59  
 Váradi Gyula 300  
 Varga Nándor Lajos 98  
 Varság (Warszag) Jakab 244  
 Vén Emil 300  
 Verescsagin 165  
 Verocchio 191  
 Villevald, Gottfried 168  
 Vivarini, Alvise 86  
 Wagenschön 279  
 Watteau 221  
 Weil Erzsébet 98  
 Weiss, David 224  
 Wildens, Jan 86



Wille, Georg 223  
Winterhalder 272, 275, 276  
Wolf, Gottfried 127  
Wouwermann 221

Zádor István 98  
Zauner, Franz 58  
Zehetner, Martin Sebastian 128  
Zichy Mihály 24, 86  
Zurbaran, F. de 86

*Szobrászok, éremkészítők*

Abondio, Antonio 124, 195, 198  
Archipenko 70  
Aspetti, Tiziano 86

Bandinelli, Baccio 88  
Bartalits Mihály 14  
Beck András 88  
Beck Ö. Fülöp 80, 88  
Bernini 281  
Borsos Miklós 90  
Bourdelle 70

Canova 66, 67, 276  
Csucs Ferenc 94

Dähne, Karl 128  
Donatello 277, 290  
Donner, G. R. 86

Fadrusz János 88, 299  
Ferenczy Béni 70—72, 70—72, 88, 89  
Ferenczy István 21, 22, 65, 67, 65, 66, 89, 226, 276  
Fiorentino, Francesco 291

Ghiberti 290  
Götz, Sebastian 199

Herbinger 65  
Huber József 98

Izsó Miklós 66, 67, 88, 89, 226

Kallos Ede 89  
Kisfaludy Stróbl 88,

Magyarországi mester 89  
Medgyessy Ferenc 88  
Mészáros László 81, 88, 90  
Meunier 277  
Mikus Sándor 88

Pasti M. A. de 93  
Pátzay Pál 89

Schickh, Joh. Jacob 130  
Schönlaub, Christoph 129  
Schroth, Joh. Friedrich 131  
Somogyi József 89  
Stosz, Veit 49  
Stróbl Alajos 88, 299  
Szentgyörgyi István 88

Thorwaldsen 66, 67

Vigh Tamás 89

Zala György 88 299

*Építészek, kőfaragók, kőművesek :*

Alberti, L. B. 174, 175  
Aman, Johann 8, 9

Brein, 237  
Buck József 9

Canevale 5  
Conrath, Veit kőműves 127

Diescher 24  
Durand 19

Fellner Jakab 18, 33, 36  
Feszl Frigyes 24, 25  
Fruhmann Antal 25

Gerl Mátyás 29, 33  
Gerster Károly 24, 24  
Giannoni 10  
Gilly 19  
Ghiba Antal 19

Hauszmann 7  
Hefele Menyhért 18, 129  
Hell Géza 146, 147  
Hild, Adalbert 5  
Hild János 5, 6, 7, 98  
Hild József 16, 19, 20, 24, 25, 237  
Hild Vince 5  
Hildebrandt, Lucas 144  
Hohenberg, Ferdinand 3, 8  
Hübschl Kálmán 144

Jacoby Miklós 129

Kassai István kőfaragó 258  
Kasselik Fidél 4, 6, 7, 19, 237  
Kauser 24  
Kirill mester 288  
Knoll, Phillipp 294  
Koch Henrik 294  
Kornhaeusel 21  
Kundt Ignác 6, 7

Landherr András 6, 7  
Langwider, Mathias kőfaragómester 128  
Lechner 7  
Litsmann József 59

Maiano, Benedetto da 291  
Martinelli, Anton Eberhardt 127  
Miks Ferenc 24  
Montoyer, Ludwig 8, 9  
Möddhammer, Johann Ferd. 128

Nobile 22

Oracsek Ignác 144

Péchy Mihály 8, 19  
Pellegrino Tibaldi 9  
Pollack Ágoston 25  
Pollack, Giuseppe 10  
Pollack, Leopoldo 3, 4, 5, 18  
Pollack Mihály 3—28, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 237, 238, 276, 281  
Povolny 21

Romano, Johann 294  
Rossi 21

Schinkel 16, 19, 21, 22  
Schmidt Frigyes 9, 13, 18  
Schmidt, G. 294  
Schnattmann, Ruppert 33, 43 márványfaragó  
Steinböck, Stephan Gabriel kőfaragómester 128, 129, 133

Török Ferenc 19

Vedano, Alessandro da 294  
Vitruvius 174, 175

Walther, Johann 294  
Wieser Ferenc 16, 24  
Windisch kőműves 11



Ybl Miklós 16, 24  
Zambelli András 239  
Ziegler Győző 294  
Zitterbarth János 6, 7, 24  
Zitterbarth Mátyás 238  
Zofahl 237

*Ötvösök, pénzverők, rézművesek :*

A. B. ötvösmester 98

Bandler rézműves 11  
Baur, Joseph rézkovács 129  
Beirnarek 53  
Bernát (Bernardus aurifex de Buda) 53  
Bermucz Georg 54  
Bratyila 288

Cellini, Benvenuto 295  
Cloche, Claude de la 198  
Clemens aranyműves 53  
Clesnek aus Kesmark ötvöstanonc 53  
Czipser, Hannus 52  
Czipser, Kasper 53  
Czipser Miklós (Niclas) rézműves 53  
Czipser, (Zyppser) Stenczel 53  
Czipser Szaniszló aranyműves 53  
Czipszer, Valentin ötvöstanonc 53

Dauwertt Péter (aurifaber hungarus) 54  
Dürer András 53

F. Z. 99  
Fox 53

Gabrysi, Hans von der Crennitz 53  
Geneivani, Franz 54  
Gloger aranyműves 53  
Graber, Hans 53  
Gregor 53  
Gretschl József ezüstműves 99  
Gross, Abraham 53  
Gross, Georg 53

Hungarus Georgius aranyműves 53

Ivan mester 288

Jelen, Bartosz 53

Kálay Janus 53  
Kállay Michael 54  
Kechdorff, Mathis 53  
Koch, Johannes aranyműves 53  
Kosza 288  
Koth, Hans ötvöstanonc 53  
König Simon pénzverő 53

Leucz (Laucz), Michael 53  
Lowinszky, Andreas 54

Magyar János (Johannes Ungarus aurifex) 53  
Magyar Pál (Paulus Ungarus) 54  
Magyar Pál (Paulus aurifaber, Ungarus) 53  
Marek, Hermann ötvöstanonc 53  
Marcinek, Andreas 53  
Marcinek, Stanislaus 53  
Márton (Martinus Transylvanus) aranyműves 53  
Marstella udvari ötvös 53  
Marstella, Janek 53  
Monch, Henrik pénzverő 53  
Müllenbach, Lenarth von ötvöstanonc 53

Nittray, Blasius ötvössegéd 54

Oppler Tamás 53

Palsmann, Hanus ötvöstanonc 53  
Péter rézműves 53

Prandtner József 99  
Przybylo, Gregor 53

Reichenvatter Simon 98  
Rola, Stanislaw 53

Schennitz, Paul von 53  
Serédy, Johann 54  
Sibenbirger, Bertholomeus aranyműves 53  
Siebenbürger, Martin (Siedmiogrodzski) udvari ötvös 53  
Siedmiogrodzski, Nicolaus udvari ötvös 54  
Siedmiradzki, Peter 54  
Siedmiradzki, Samuel 54  
Stenczel, Gabrijel 53  
Synai udvari ötvös 52  
Synither, Hans (Ungarus) 53

Szegedi, Stefan 54  
Szentpéteri József 99, 294—295  
Szmores, Cesar 53

Taierfery, Stefan 54  
Tolmacyz, Janusz aranyműves 54  
Trautzi 99

Ungar, Andreas 53  
Ungar, Michael 54  
Unger, Hanus aranyműves 53  
Ungir, Hannos pénzverő 53

Valten, ötvöstanonc 53  
Werner M. 93

Wiazownicki, aranyműves 53

Zabek M. 53  
Zacherus, Hans ötvöstanonc 53  
Zawr, Jorge aranyműves 53

*Egyéb mesterek :*

Corvetta, Bonaventura aranyozó 131

Deimbler, Mark ácsmester 127

Egermann, Fridrich üvegtechnikus 244

Fazola Frigyes vasműves (?) 38  
Fazola Henrik vasműves 29—45, 30—35  
Fazola Lénárd vasműves 29, 31, 37—45, 37—47  
Franke, Joh. Karl műlakatos 133  
Freidling Ferenc asztalos 33

Gottstein üvegvesnök 236  
Grillwitzer üvegvesnök 236  
Guth, Leopold asztalos 128  
Gyarmati Dénes építő-asztalos 259

Haber, Joseph üvegvesnök 236  
Haunold, August asztalos 132  
Hell Miksa csillagász-professzor 42, 43  
Hofner János lakatos 31

Jänisch, Joh. Michael stukkátor 133

Kaiser János székcsináló 33  
Kaminszky Efrém lakatos 31  
Kapoli pásztorfaragó 298  
Kaza György keramikus 257  
Kircher Athanáz feltaláló 244  
Kothgasser, Anton üvegfestő 242—244  
Kovács Margit keramikus 99



Lázár késműves 53  
Linczin, Anna Mária himzőnő 37  
Lobmayer üvegműves 237  
Longueval—Buquoy, Franz August üvegtechnikus 244  
Loscher József fazekas 36  
Lotter Tamás asztalos 42

Miskolci Mihály keramikus 257  
Mohn, Gottlob Samuel üvegfestő 242  
Mohn, Samuel üvegfestő 242  
Mödhammer, Simon ácsmester 127

Oegg János György vasműves 29  
Oppitz József üvegműves 236

Palmer, Joseph üvegkereskedő 132  
Pantotsek doktor üvegtechnikus 246  
Piesche, Antonius üvegműves (?) 236  
Piesche József üvegvesnök 236—240, 236—238  
Pietsch üvegvesnök család 236

Reiff, Joh. Michael stukkátor 130, 131

Santyn, Cristoph asztalos 130  
Scheldorff Ferenc asztalos 42  
Schell ács 11  
Schell, Niclas lakatos 127  
Schmitt Ferenc asztalos 42  
Sedelmayer, Andreas aranyozó 132  
Senn nyomdász 226  
Steindl Ferenc asztalosmester 98, 163  
Stollenberger, Georg asztalos 129, 130  
Straumann, Nicolaus kardműves 133

Ungar, Nicolaus pecsétmetsző 52

Veingartner Lipót tetőfedő ács 38  
Vogel Sebestyén bútorgyártó 60, 98

Weber Antal órasmester 98  
Weigerth, Mathias üvegvesnök 241  
Wiederhol tetőfedő 128  
Winckler, Sigmund stukkátor 133  
Wolf, Leopold tükörkészítő 129, 130

#### *Kiállítások :*

Barabás eml. k. 81  
Beck Ö. Fülöp eml. k. 80  
Benczur eml. k. 81  
Bihari eml. k. 81

Cranach eml. k. 81  
Csontvári eml. k. 78

Daumier 80  
Deák—Fibner 80—81  
Derkovits Gyula eml. k. 79

Egri József eml. k. 81  
Egységes magyar festészeti k. 81  
Életkép k. 81

Első magyar képzőművészeti k. 83  
Első szovjet festészeti k. 82  
Endre Béla eml. k. 81  
Érem és plakett-művészeti k. 80  
»1948« k. 78

Fényes Adolf eml. k. 81

Goya k. 81  
Gyárfás eml. k. 81

Kernstok eml. k. 81  
Kosza József gyűjteményes k. 80—81  
Közösségi művészet felé k. 80  
Kupetzky eml. k. 81

Leonardo eml. k. 81  
Litográfia története k. 80  
Lotz eml. k. 81

Madarász eml. k. 81  
Magy. festészet haladó hagyományai k. 81.  
Magyar Otthonok k. 80—81 82  
Magyar rézmetszet és rézkarc k. 80  
Magyar Valóság k. 79  
Markó eml. k. 81  
Mednyánszky eml. k. 81  
Mészáros László eml. k. 81  
Munkácsy eml. k. 81  
Művészet és közönség a századfordulón k. 80

Nagy István eml. k. 79—80  
Nagy Balogh János k. 80  
Nagybányai k. 81  
Nemes Lampérth eml. k. 81

Paál László eml. k. 81  
Pais Goebel Jenő k. 79  
Pór Bertalan k. 81  
Proletár forradalom művészete k. 83

Reformkor művészete k. 80  
Rembrandt k. 80  
Rippl Rónai eml. k. 81  
Rudnay Gyula k. 81  
Settecento k. 81  
Stílusellentétek a XVII. sz. festészetében k. 80  
Szabadságharc centennáriumi k. 79  
100 magyar művész k. 79  
100 mester, 100 száz remekmű k. 79

Szinyei Merse Pál eml. k. 79  
Szocialista művészecsoport k. 81  
Szovjet és a forradalom előtti orosz festők k. 82  
Szovjet grafikai k. 82  
Szőnyi István k. 81

Thán Mór eml. k. 81  
XIX.—XX. sz. festők k. 79  
Tornyay eml. k. 81

Új szerzemények kiállítása (Szépműv. Múz.) 79



## 1945—1955

A Művészettörténeti Értesítő e száma nem sokkal azután kerül az olvasó kezébe, hogy az egész ország, az egész dolgozó nép megünnepelte hazánk felszabadulásának tizedik évfordulóját. Folyóiratunk ez alkalommal részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mit jelentett a felszabadulás szaktudományunknak, hogy ez alatt a tíz év alatt milyen eredményeket és hiányosságokat mutat fel munkásságunk. Részletes felvilágosítást kap az olvasó a művészettörténettudomány tíz éves fejlődéséről, rövid összefoglalást legjelentősebb művészeti múzeumaink utóbbi tíz év alatti hatalmas gyarapodásáról, ami a háború előtti sok évtized gyűjtésével hozható csak párhuzamba. Rövid áttekintés számol be arról is, hogy a felszabadulás után oly pezsgőn induló, de sokszor mellékutakra tévedő kiállításaink során hogyan találtuk meg azt a műzeális kiállító stílust, melyet általában helyeselnek, elismernek és követésreméltónak tartanak. Beszámolóinkat lezárja az a gazdag anyag, amit e tíz év képzőművészeti irodalmáról állítottunk össze. Ennek jelentőségénél, a magyar művészeti szakirodalom fejlődésénél egy pillanatra meg kell állnunk.

Nemcsak arra gondolunk, hogy számra megnőtt a képzőművészettel foglalkozó szakirodalom. Nemcsak arra, hogy tudományos tervezésünk során fokozatosan felismertük szakterületünk hiányosságait és ennek nyomán monografiák, topografiák jelentek meg és két nagy ásatás tudományos publikációját készítik elő. Arról is érdemes megemlékezni, hogy ezeknek a könyveknek van kiadójuk, hogy a dolgozó nép állama elősegíti megírásukat, módot nyújt e könyvek megjelentetésére, valamint arról is, hogy ma már nagyszámú olvasóközönségünk van, amely eddig nem tapasztalt mértékben igényli és vásárolja a tudományos, méginkább az ismeretterjesztő művészettörténeti munkákat. Új módszerű tudomány és új olvasóközönség találkozását is ünnepelhetjük e napokban, a felszabadult tudomány és a felszabadult nép egymásratalálását. Azonban ezen az első oldalon mindenekeelőtt legsajátabb ügyünkkel a művészettörténet tudományos folyóiratának kérdésével szeretnénk röviden foglalkozni.

Magyarországon a múltban többször tervezték, hogy a művészettörténet is tudományos folyóiratot indít, mint például társtudományunk, a régészet. Hivatalos és félhivatalos periodikák indultak is, néha a részvétlenségbe, gyakran a nivótlanságba torkolltak, de egyikük sem merte a művészettörténet tudományos folyóiratának tartani magát. A magyar művészettörténetnek 1952-ig nem volt tudományos folyóirata. S ezen a tényen az sem változtat, hogy az Archaeologiai Értesítő sokszor pótolni igyekezett ezt a hiányt, helyet adva művészettörténeti tanulmányoknak, de a hiába, mert a tudomány számára a folyóirat olyan mint a vér, melynek egységes ütemű lüktetése biztosítja a szervezet normális életét.

A magyar nemzet felszabadulása elhozta szaktudományunknak is a gazdagabb fejlődés lehetőségét. A Magyar Tudományos Akadémia lehetővé tette a Művészettörténeti Értesítő megjelenését és ezzel újabb segítséget nyújtott a művészettörténet felvirágzásának. Szeretnénk ezt a segítséget azzal is meghálálni, hogy a leghaladóbb tudományos módszerekkel feltárjuk a magyar nép művészi alkotóképességének eddig kellően nem értékelt hazai emlékeit és világviszonylatban is jelentős múzeumaink nagyértékű műkincseit. Ezzel is tisztább képet kapunk a múltról, segítséget a jelen és a jövő harcaihoz.

Midőn 1955. április 4-én felszabadult népiünk szabad hazában ünnepel, az értevaló, néki dolgozó tudomány is szeretné kivenni részét a megemlékezésből annál inkább, mert a Művészettörténeti Értesítő is születését az ország felszabadulásának köszönheti.







Pollack Mihály halálának 100 éves évfordulója fokozza az érdeklődést, amellyel a hazai építészet e jelentékeny alakját az utóbbi években körülveztük. Alakja ma már nem ismeretlen, nem nélkülözi a méltánylást, de korántsem oldódtak meg azok a kérdések, amelyek működésével kapcsolatban felmerülnek, ismételt és szokványossá vált tényközlésen és ehhez kapcsolódó, immár frázisként ható elismerésen túl még mindig adósak vagyunk a teljességre törekvő, elmélyült monografikus feldolgozással, és ennek hiányában azzal is, hogy a Pollack ellen felmerülő, tévedéseken alapuló támadásoknak egyszer s mindenkorra elejét vegyük. Pollack Mihály centenáriumiát legjobban az szolgálja, ha a szokványos megemlékezés helyett azokat a kérdéseket tárgyalom, amelyek a monografikus feldolgozás kapcsán eddig felmerültek, és amelyeknek a megoldása nemcsak a monográfia, hanem a hazai művészettörténet, főleg a magyarországi építészettörténet egy történelmileg és művészetiileg fontos szakaszát segít megvilágítani. Ennek érdekében kénytelen vagyok mondanivalóimat egyes kérdések köré csoportosítani.

## 1

A Pollack Mihályra vonatkozó személyi adatokat kutatásunk eléggé szegényesen tudta csak felderíteni. Sikertelen ugyan származását tisztázni, és ezzel többféle tévhitet megcáfolni, megtudtuk bécsi iskoláztatásának, majd milánói működésének néhány fontos adatát. Ezzel a művészete kialakulására jelentős művészeti központok meghatározása hitelessé vált. Már itt megmutatkozott adatainknak több olyan rése, amely a fejlődés megnyugtató és hézagmentes rekonstrukcióját gátolja, és ezek a hiányok a további kérdések megoldásánál is nem egyszer nehézséget okoznak a kutatóknak.

Pollack Mihály 1773-ban Bécsben született, atyja Kaunitz szolgálatában álló kőműves-építőmester volt, és nemcsak idősebb fiát, a Milánóban működő Leopoldot, hanem Mihályt is erre a pályára szánta. Szabadlevelét (Freibrief), amellyel mint legény vándorútját és továbbképzését megkezdheti, a Bécs melletti Perchtoldsdorf kőműves- és kőfaragó céhe állítja ki 1792. júl. 7-én. 1793-ban, tehát 20 éves korában, a bécsi Akadémián tanul Hohenbergnél, bár nem szerepel az Akadémiára beiratkozottak jegyzékében. Mint apjának Milánóban élő fiához intézett »panaszlevele« igazolja, Mihály jól rajzol és a tervezésben is ügyes, de egyébként nyughatatlan, nem engedelmeskedik atyjának, aki csak abban bíz, hogy mesterének, Hohenbergnek, fiába vetett bizalma nem indokolatlan. Bécsi akadémiai tanulmányai és főleg a Hohenberggel való kapcsolata

tehát hiteles adattal alátámaszthatók. Hogy mit tanult mesterétől, hogy minő útravalóval indult olaszországi útjára — amelynek időpontja Hohenberg kegyvesztésével és nyugalombavonulásával esik egybe —, csak részben volt tisztázható. 1794-ből keltezett és saját névjelzéssel ellátott kisméretű tanulmányterve, amely jón stílusú centrális templomot ábrázol (Dempio Ionico felirattal), a milánói tervanyagból volt közölhető.<sup>1</sup> Ugyanezzel kapcsolatban kifejtettem az ilyen — általában kerti épületként kivitelezett — tervek alaprajzi és felépítésbeli megoldásainak ekkor szokványos, gyakori voltát.

Pollack tartózkodására és tanulmányaira vonatkozólag az 1794-et követő évekből nincs adatunk. Nagyon is feltételes következtetésekre vagyunk utalva annak tudatában, hogy e hipotéziseket sem más e korbeli építész pályájának menetével, sem Pollack Mihály művészetének stíluskritikai vizsgálatával egyelőre nem tudjuk megnyugtató bizonyossággá fejleszteni. Nevezetesen két kérdésre nem tudunk hiteles adatokon nyugvó választ adni: járt-e Pollack Mihály Rómában, illetve bejárta-e az ekkor szokásos itáliai művészuat, és járt-e Párizsban, a forradalmi építészetből az akadémikus klasszicizmusba vezető századvég éveiben?<sup>2</sup>

A Pollack személyére és életére vonatkozó adatok gyér száma miatt nem meglepő, ha sem római, sem párizsi tartózkodásáról nem találunk sehol sem említést. Valószínű, hogy a szokásos »vándorúttól« némileg távolfekvő, de az osztrák megszállás miatt a bécsi fiatal építész számára rokoni kapcsolatok nélkül is könnyen adódó Lombardia után nem ment tovább, noha általában szokásos volt a Velence—Firenze—Róma útvonalat követni. Ezt az útvonalat sem tudjuk magyarországi építész-jelöltek példáival igazolni, hanem inkább festőkével, ritkábban szobrászokéval.<sup>3</sup> Nem dönti el ezt a kérdést Pollack Mihálynak nyilván hatás-keltés miatt kissé nagyhangú folyamodványa, amelyet a pesti céhfelvétel ügyében intéz a tanácshoz, kijelentve, hogy »wenn auch alle Wanderschaften der Zunft zusammen genommen würden, jene nicht erreichen, die Unterzeichneter allein bestanden hat«. Továbbá: »von seinen theoretischen, praktischen Kenntnissen sollen die Gebaeude Beweise sein die seiner Direction anvertraut sind«. Ilyen nehezen ellenőrizhető, de hatásában jól kiszámított általánosságokat a jogaiért harcoló fiatal építész részéről nem kezelhetünk tárgyi bizonyítékként.<sup>4</sup>

A római út valószínűségét nemcsak az csökkenti, hogy Pollack ezt a nagyon is fontos és értékjelző állomást a céhfelvételt sürgető irataiban nem említi, de arra is kell gondolnunk, hogy a XVIII. század utolsó tizedeiben Rómában jelentős építészeti tevékenység nem folyt. Piranesinek a század derekán készült hatalmas metszet-



sorozatai nemcsak az antik emlékek fokozott megbecsülését, tanulmányozását bizonyítják, hanem élénk állítják az akkori, újonnan 14 rionera, kerületre osztott Rómát, amelynek városképe több, mint 100 éven át, 1870-ig alig változott.<sup>5</sup> Így idegen építész számára aligha nyújthatott munkaalkalmat, Pollack viszont — tudunkkal — nem élvezett sem állami, sem valamiféle magán-ösztöndíjat, amely tartózkodását lehetővé tette volna. Ezért valószínű, hogy Lombardián, pontosabban Milánó és környékén kívül másutt nem járt, és Itália építészetére vonatkozó ismeretei metszetkiadványokból származtak.

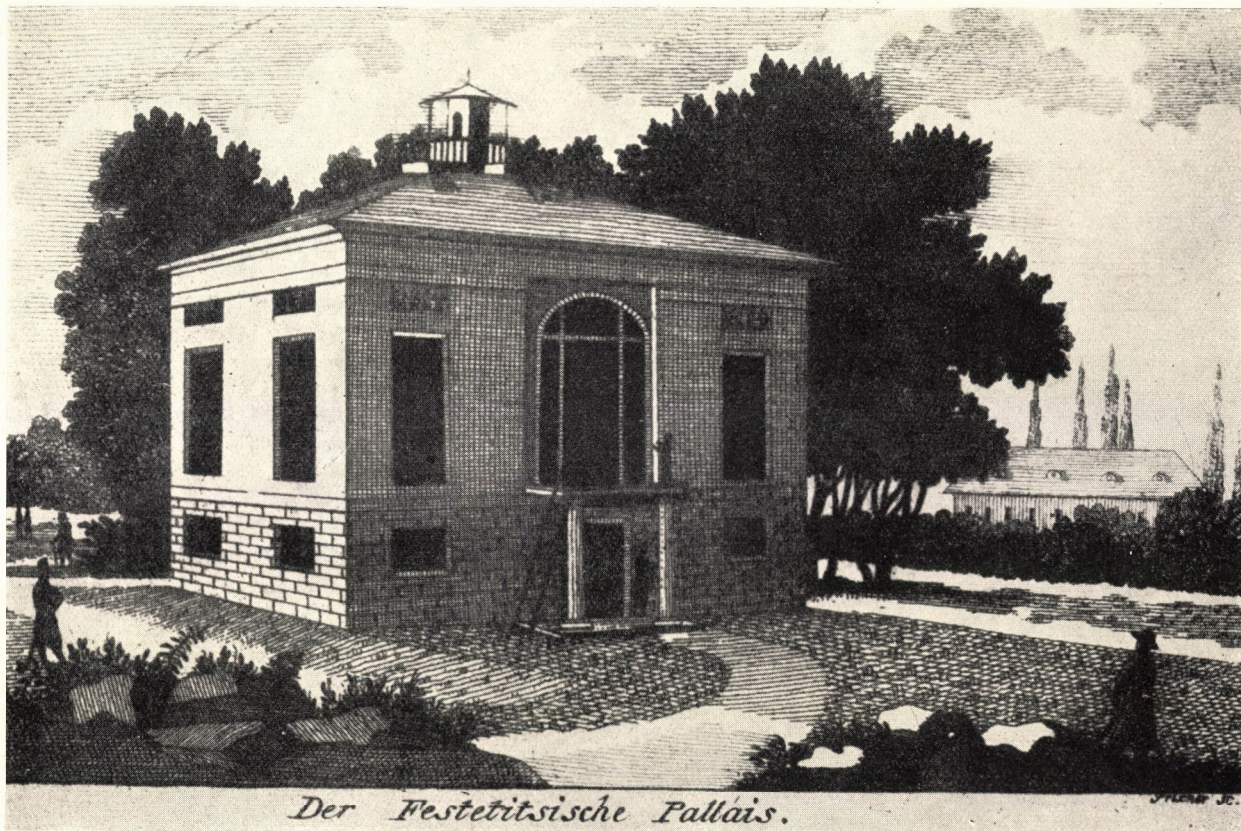
Még nehezebb kérdés — és helyszíni kutatások nélkül aligha dönthető el — párizsi tartózkodása. Az európai építészek és művészek közül ekkor többen is megfordulnak Párizsban, amelynek fejlett akadémiaja vonzotta őket. Sajnos az idegen művészek, főleg az építészek párizsi tartózkodására vonatkozó kutatás jóformán meg sem indult még. Feltehető viszont, hogy a forradalom körüli és utáni évek aligha lehettek alkalmasak idegen művészek párizsi tanulmányainak folytatására. Mindez azt valószínűsíti, hogy Pollack a francia építészek metszetkiadványait — amelyek Európa-szerte és nálunk is művelt építésznél közkézen forogtak — használhatta, amint ezt a Nemzeti Múzeum esetében már kifejtettem, és nem járt személyesen Párizsban.<sup>6</sup> Rövid idővel később, 1810 körül, már olyan »fémjelző« volt építész számára a párizsi tartózkodás, hogy Kassalik Fidé, aki nem tartozott a kimagasló építészek sorába,

párizsi keltezéssel látja el néhány úgynevezett ideális tervét, anélkül, hogy ott-tartózkodását hitelesíteni tudnánk.<sup>7</sup>

Úgy látszik tehát, hogy Pollack Mihály, akinek művészetére a lombardiai klasszicizmuson kívül a francia építészet volt jelentős hatással, aligha tartózkodott valaha is Franciaországban. Másrészt nemcsak a milánói Leopoldo Pollack hagyatéka, hanem — végredelele szerint — Pollack Mihály hagyatéka is tartalmazott nagyszámú metszetet és metszetkiadványt, sajnos anélkül, hogy ezeket pontosabban megneveznék: jórészt a korszak fontos metszetgyűjteményei, akadémiai kiadványai alkothatták.

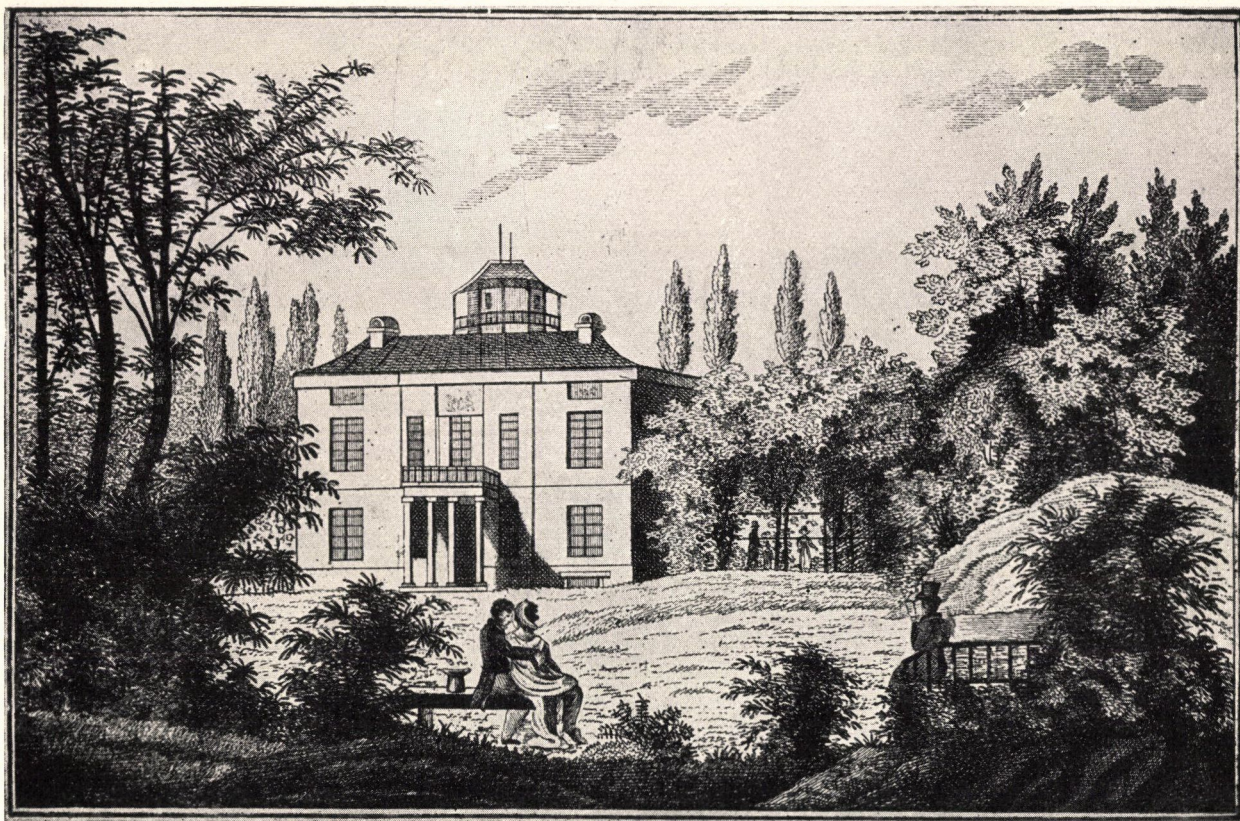
Mindezt összegezve legvalószínűbb, hogy Pollack Mihály nemcsak az 1794-es évet, hanem az utána következő három évet is Leopoldo Pollack mellett töltötte. A Lombardiában folyó élénk építészeti tevékenység, amelynek irányítója a Pollack-család pártolója, Kaunitz, indokolja, hogy az állami építészként működő Leopoldo mellett töltsé tanulóéveit, hiszen a mesterréfogadást és a mesterművet általában 3—4 éves tanulmányútnak kellett megelőznie. Korábbi munkámban — kissé bizonytalanul — 1799-et jelöltem meg Pollack Mihály pesti tartózkodásának kezdeteként. Mivel azonban célfelvételét kérő, 1799-ben kelt kérvényét a pesti tanács azzal utasítja vissza, hogy »kaum ein Jahr sich allhier aufhielt«, már 1798 folyamán Pesten kellett lennie.<sup>8</sup>

Ahogy tanulmányéveinek tartamára és színhelyére vonatkozólag feltevésekkel kellett megelégednünk, nem



1. Festetics-villa. Prixner metszete. 1803.





2. Festetic-villa. Fr. Barthnál megjelent bécsi metszet

tudjuk egyelőre azt sem eldönteni, hogy miért jött Pestre. Valószínű, hogy része volt ebben a Hild-családdal fennálló kapcsolatnak. A Bécsben igen széleskörű, de művészeti szempontból nem jelentékeny tevékenységet kifejtő Hild Adalbert építőmester egyik fia: János, mint Canevale építészvezetője kerül hazánkba és jut csakhamar tekintélyes megbízásokhoz. Ugyanennek az Adalbert mesternek másik fia, a később ugyancsak hazánkban dolgozó, sőt Pollacknak elég sok kellemetlenséget okozó Hild Vince 1790-ben, alig néhány évvel Pollack Mihály előtt, Milánóba szeretne menni, hogy tanulóéveit anyja kívánságára Leopoldo mellett töltsse. Noha a milánói mester elutasító válasza miatt a terv talán nem valósult meg, mégis bizonyítéka a két család között fennállott kapcsolatnak, amit a céhmesterek érdekközössége amúgy is valószínűsít. Mivel Hild János — a váci építkezések után a pesti Ujépület, majd a városrendezés indította építési tevékenységbe bevonva — jól láthatta a Pesten várható építési konjunktúrát, nagyon is valószínűnek látszik az a feltevés, hogy az ő információja alapján határozta el Pollack Mihály a pesti letelepedést.<sup>9</sup>

A Pollack Mihály céhfelvételével kapcsolatos beadvány fontos a tekintetben is, hogy tájékoztat a Pollack működésének kezdetekor fennállott helyzetről. A beadvány általánosságban tartott mondataiból is kivehető, hogy polgárok, uraságok és közületek élvezett bizalmára hivatkozik, tehát tudatában van annak, hogy nem az udvar, nem is az udvarhoz közelállók

megbízásai vagy a »hivatalos« megbízások az egyedül fontosak, hanem látja az újonnan fellépő igényt, amely a felemelkedő polgárság és az építészeti igénnyel fellépő közületek részéről mutatkozik. Ezt az új igényt — amelyet Bécsben is, Milánóban is megismerhetett — mint az »uraságokéval« azaz a főnemességgel egyenrangút sorolja fel. Már ez is arra vall, hogy Pollack Mihály emberi és művészeti ellentmondásai mellett polgári építész, aki ismeri azokat az új lehetőségeket, amelyeket ez az osztály az építész számára nyújthat. A beadvány hangsúlyozza továbbá az építészet elméletében és gyakorlatában való jártasságot. Ennek a kettős felkészültségnek a kiemelése nem újkeletű, szerepel jóformán minden építész, főleg nem-udvari építész írásában már a renaissance óta, de nyomatékosan ekkor, a XIX. század fordulóján kezd kapni. Minden építész számára most válik magától értetődő követelménnyé, ha még oly teljes és előírással céhbéli-gyakorlati képzésen esett is át, hogy magasabb képzésben részesüljön, akadémián tanuljon, járatos legyen az építészetelmélet és az ezt kiegészítő metszetkiadványok terén. Ez is a céhbéli és a céhen kívüli, hivatali állással kiemelt építész közti válaszfal lebontását és a céhbéli mester többoldali felkészültségét támasztja alá. Másrészt a feléledő antik tanulmányok korában, az első felmérések, az ókori példák beható tanulmányozásának korában nem is képzelhető építésznevelés magasabb képzés nélkül.

Pollack Mihály kezdőéveire vonatkozó gyér levéltári adataink ellenére is világos, hogy a Pestre érkezett



mester olyan tanulmányi előzményekkel, olyan felkészültséggel rendelkezett, amely tipikus ugyan a századvég Európájában, de nem mindennapi kisebb országok esetében. Különösen megfelelő volt a Magyarországon meginduló nagy építési tevékenység szempontjából, hiszen a legtöbb megbízás a polgárság és a polgári közületek köréből került ki, és helybeli akadémiai képzésre nem volt még lehetőség.

## 2

Egyelőre több tisztázatlan kérdés nehezíti Pollack Mihály első pesti éveinek még a felvázolását is. Tisztázatlan részvétele több fontos és igényesebb munkánál, és így eldöntetlen marad az a kérdés, hogyan jut el néhány év alatt olyan elismeréshez, oly kimagasló megbízásokhoz, mint a pécsi székesegyház átépítése vagy a székesfehérvári megyeháza építése.

1799-ben átveszi a Deák-téri templom építését, amely az ő tervei szerint készül el. 1800-ban szerepel neve a budai színház világítási munkálatainál. 1802-ben nyeri el pesti polgárlevelét és feltehetően — bár erről nincs tudomásunk — közben elkészíthette mester-munkáját, hiszen enélkül általában a céh nem vesz fel senkit. 1803-ban a józsefvárosi templom hibás boltozatait vizsgálja meg, 1805-től szerepel a pécsi székesegyházzal kapcsolatban, 1807-től Székesfehérvárott.<sup>10</sup> Közben valószínűleg kisebb-nagyobb, de önálló pesti építkezéseket is folytatott, ezekről azonban alig vannak adataink. De ezek tisztázásánál fontosabb kapcsolata két, művészeti szempontból jelentős épülettel: az egyik a fűvészkerti egykori Festetich-nyárilak épülete, a másik a budai Sándor-palota tervezésébe vagy kivitelébe való bekapcsolódása.

A mai Illés-utca 25. szám alatt álló emeletes villa-épület — ma a fűvészkerti igazgatóság épülete — Festetich Antal nyaralójaként épült 1802—1803-ban, amit egyelőre a Leyrer-féle, 1803-ban megjelent városvezető metszete bizonyít csupán: ez a Prixner-készítette metszet a finom szépségű épületet jórészt kész állapotban mutatja. Nyilván a műve írása közben épülő villát Leyrer oly fontosnak tartja, hogy kevésszámú műmellékletei közé iktatja a metszetet (1. kép). Levéltári adatok vagy tervek egyelőre nem kerültek elő, Pollack megbízását sem tudjuk okmányokkal alátámasztani. Szerzőségét Schoen Arnold vetette fel először, aki stílárís megfontolások alapján a korai művek közt, a Deák-téri templommal egyidőben folyó építkezésként említi (2. kép).<sup>11</sup> Eldöntendő tehát, hogy az eddig kevés figyelemre méltatott épület Pollack korai alkotása-e, és ha igen, milyen indítékok alapján tekintjük annak. Ha pedig nem az ő műve, akkor melyik építész munkásságába utaljuk.

A feleletet megnehezíti a levéltári anyag már említett teljes hiánya. Mindössze annyit tudunk, hogy 1798-ban a város és Orczy László között megállapodás jön létre a telekbérlet ügyében azzal a megjegyzéssel, hogy a városnak nincs kifogása a telken építendő nyaraló ellen. Az Orczy-kert mellett levő telket Festetich Antal 1799-ben veszi meg Szelecky Márton Pest megyei alispán örököseitől.<sup>12</sup> Semmi jel nem vall arra, hogy ez

az építkezés ekkor valóban megindult volna, ha ezt a lehetőséget teljesen nem is zárhatjuk ki. Valószínűbb azonban, hogy az 1800 körül és után élénkülő telekvásárlások és ezzel kapcsolatos építési tevékenység kapcsán került előtérbe a nyaraló építése, amely 1803 körül befejeződhetett.<sup>13</sup>

A századfordulót megelőző és követő néhány esztendőben nagyobb arányú pesti magánépítkezésről nem tudunk, bár tervezgetés nemcsak ezen a téren, hanem középítkezés terén is folyik. Ez utóbbiak főté mája a színház és a múzeum épülete. E két nagy tervvel kapcsolatban Pollack neve ekkor nem szerepel, de 1802 óta, — amikor polgárjogát elnyerte — egyre gyakrabban találkozunk nevével a pesti tanács jegyzőkönyveinek oldalain. Így egyike a hat felkért építésznek (rajta kívül Kassalik Fidél, Kundt Ignác, Zitterbarth János, Landherr András, Hild János), akik az árvízveszélyre való tekintettel megbízást kapnak zsilipek építésére. Pollack a színház mellett vállalta,<sup>14</sup> és társaival együtt az e célra szükséges anyag beszerzésére ismételtlen hitelt kér.<sup>15</sup> A fokozódó építési tevékenységre vall az építőiparban fellépő munkásvándorlás is, amiről Pollack egyik beadványa megemlékezik, amikor intézkedést kér a felmondás nélkül távozó legények azonnali kilépése és másutt való foglalkoztatása ellen.<sup>16</sup> Elgondolkoztató, hogy miért éppen Pollack panaszkodik a legények vándorlása és a munkaerőhiány miatt: feltételezhető, hogy volt olyan fontosabb megbízása, amelynek kivitelében mindez őt akadályozta. Persze mindebből teljes biztossággal a Festetich-nyaralóra következtetni nem szabad.<sup>17</sup>

1804-től neve gyakorta szerepel a tanácsülések jegyzőkönyvében. Úgy látszik, ekkor már elegendő tőkével rendelkezett ahhoz, hogy építőmesteri szokás szerint magának telket szerezzen: 1804-ben Giessrigl Józseftől megveszi a Terézváros 537. számú telkét a rajta álló házzal egyetemben.<sup>18</sup> Az újonnan építendő Lipótváros területén is parcellázzák a telkeket, amelyeket jutányos áron, de építési kötelezettséggel adnak el. Az építkezések gyors megindulását állandóan akadályozza a munkaerőhiány, valamint az anyagellátás terén mutatkozó sokféle nehézség: nyilván olyan alacsony bérek uralkodtak, hogy ezekért munkaerőt szerezni nem lehetett. A telektulajdonosok együttes panasza kívül több építőmester — ezek közt Pollack nem szerepel — beadványt intéz a tanácshoz.<sup>19</sup> Nemcsak Pollack nevének hiánya feltűnő, még inkább az, hogy Festetich Antal az építőanyag ügyében külön beadvánnyal fordul a tanácshoz: erre valószínűleg épülő nyaralója készíti.<sup>20</sup>

Az aprólékos adatokat összegezve, arra az eredményre jutunk, hogy Pollack mindinkább bekapcsolódik a város építési tevékenységébe, anyagi javakra is szert tesz, és látszólag a legjobb mesterek közt szerepel. Az is kétségtelen, hogy a megindítani szándékozott nagyobb arányú építési munkát az építőanyag hiánya hátráltatja, a regalejogot bérelő vállalkozók viszont a kért munkabéremelést csak anyagáremelés mellett akarják teljesíteni: tehát már ezen a kis területen is megmutatkoznak a kialakuló kapitalizmus jellegzetes tünetei.

Pollack szerzőségét a volt Festetich-villára vonatkozólag ez a néhány adat nem bizonyítja, de nem is





3. Budapest. A volt Festetich-villa mai állapota

zárja ki, sőt a bennük rejlő összefüggések inkább alátámasztják a Festetich-építkezésnél viselt szerepét.

Próbáljuk meg a villát stíluskritikai alapon Pollack művészetébe beágyazni. Tekintettel arra, hogy a korai évekből nagyobb arányú, világi építkezéssel kapcsolatos terve nem ismeretes, e korai alkotásoknál fokozott súllyal esik latba az a kérdés, hogy alkotásai mennyiben illeszkednek a milánói klasszicizmushoz, főleg bátyja, Leopoldo Pollack építkezéseihez? Természetesen nem merev, szolgálai utánzásra, iskolás folytatásra gondolunk, de mégis a milánói stíluskör szolgálhatott ilyen megbízás felmerülése esetén kiindulópontul. (3. kép)

Az egykori Festetich-nyaraló mai, átépítésektől, módosításoktól nem mentes külseje, valamint kevésbé jó fenntartása megnehezíti a kérdés tárgyalását. Mégis a téglányalakú, emeletes, zárt épülettömb jó arányai, enyhén kiemelt, jóleső könnyedségű ablakos oldalrészei és a félköríves falmélyedéssel hangsúlyozott középső tengely együttese egészében és részleteiben is beilleszkedik akár az idősebb Pollack, akár Pollack Mihály műveinek sorába. A sávozott földszint keretetlen, téglányalakú ablakaival talapzatként hat: ily módon kezelte a földszintet akár a tengelici kúriánál, akár a Nemzeti Múzeum monumentális épületénél. Erősen olaszos az emeleti ablakok felett elhelyezett, fekvő téglányalakú falmező figurális szobordíszével: ez a motívum elengedhetetlen kelléke a lombardiai klasszicizmusnak, pl. Leopoldo Pollack Villa Belgiojosoja, majd az 1788-ban készített terve a bécsi Grassalkovich-palota számára, (ugyanennek alig módosított változata

mint a Budán építendő Esterházy-palota terve szerepel az Esterházy-levéltárban), vagy az 1792-ben kezdett terv az építendő bécsi színház számára.<sup>21</sup> A kazettás zárópárkány, az ablakok gondos profilú keretezései szintén olyan mozzanatok, amelyek Pollack mellett szólnak. E jellegzetességeken túl az épület kétségtelenül jó arányérzékű, gondos részletképzéssel dolgozó, tanult építészre vall: ez is Pollack szerzőségét erősíti, ha nem is zárja ki más, jeles építész szereplését. Ebben az esetben az a kérdés adódik, ki lehetne vajon a mestere ennek a nem mindennapi finomságú alkotásnak? A Pesten ekkor működő mesterek: Kasselik Fidél, Hild János, Kundt Ignác, Zitterbarth János, Landherr András közül egyik sem mutat olyan tehetséget — talán az egy Kasseliket kivéve — mint aminő a Festetich-villát létrehozta. Nem valószínű az sem, ha nem is lehetetlen, hogy Festetich külföldi mestert hívott volna. Mindezek a megfontolások és a stíluskritikai megfigyelések is Pollack szerzőségét támasztják alá, habár az épület több olyan általánosnak mondható vonást is mutat, ami a korszak mindegyik jó mesterénél elképzelhető. Mégis véleményünk szerint főleg a stíluskritikai okok annyira valószínűsítik Pollack szerzőségét, hogy a Festetich-villát első fontosabb világi munkájának tartjuk Pesten.

Nehezen tisztázható az egykori Sándor-palota mesterének kérdése is. A budai Várhegy ekorbeli legjelentékenyebb palotáját először Petrik sorolta Pollack művei közé, így említi Hauszmann és Lechner is, anélkül, hogy a kétely legkisebb árnyéka felmerülne.<sup>22</sup> Mindez arra engedne következtetni, hogy a köztudatban





4. Budapest. Az egykori Sándor-palota

hagyományként ez a nemes épület mint Pollack alkotása élt, noha a századvég irodalmi adatai — amelyek főleg a palota lebontása vagy átépítése kapcsán merültek fel<sup>23</sup> — sohasem említik az építész nevét. Mindezek után érthető, ha a palota első modern monográfusa, Bierbauer Virgil főleg a belső kiképzés részleteiben Pollack kezét ismeri fel és arra gondol, hogy Aman János udvari építész és Pollack közös művéről van szó, mint ahogyan közös művük volt a német színház építése is.<sup>24</sup> Pollack-kal foglalkozó első tanulmányomban biztosra vettem Pollack szerepét, de a klasszicizmus hazai építészét tárgyaló monográfiámban már nem tartottam ezt valószínűnek és stíluskritikai okokból egyelőre meg nem határozható bécsi mesterre utaltam.<sup>25</sup> E kételyemet bizonyos mértékben Bierbauer is magáévá tette építészettörténetében, de általában a szakirodalom kitarthatott Pollack kétségtelen szerzősége mellett.<sup>26</sup> Mintha ebben az esetben nem zavart volna az okleveles anyag hiánya, míg a Festetich-villa esetében ez a körülmény komolyabb elbírálásban részesült. Az ok e művek eltérő jellegében keresendő. Kétségtelen, hogy 1810-ig nemcsak Pest-Budának, de Péchy Mihály debreceni művein kívül, — amelyek akkor még távolról sem voltak befejezve, — az egykori Sándor-palota volt az ország legjelentősebb új épülete (4. kép).

Fokozza nehézségeinket, hogy a Sándor-család levéltára, amely korábban hozzáférhetetlen volt, a háború alatt nagyrészt megsemmisült, közlevéltárainkból pedig — legalább eddigi kutatásunk kapcsán — a palotára vonatkozó hasznosítható anyag nem került elő. Talán

ilyen anyag a közlevéltárakban nem is szerepelt, hiszen magasrangú építtető a század elején oly függetlenül dolgoztathatott, akár külföldi terv vagy mester igénybevételével, hogy a magyarországi hatóságokkal csak kivételes esetben került kapcsolatba.

Az egykori Sándor-palota — később a miniszterelnökség épülete, amely az ostrom alatt súlyosan megsérült — tömbjének szélesen elnyúló, zömök és inkább súlyos jellege, az épülettömb alakításának számos későbarokk vonása, mint a homlokzatok erőteljes plaszticitása, az óriáspillérek ilyen szerepeltetése, az ablaksorokat összefogó párkány az első és az utolsó tengely felett hangsúlyos oromzattal,<sup>27</sup> — Pollack művészetében ezekben a korai években ismeretlen. Sokkal otthonosabb a bécsi klasszicizmusban, amely kevés jelentékeny alkotásával, alig néhány kiemelkedő mesterével főleg a század első évtizedében sokféle próbálkozásnak, sőt bizonytalanságnak jeleit mutatja.

A századforduló körüli bécsi mesterek sorából három név emelkedik ki: Ferdinand von Hohenberg, Ludwig von Montoyer és Johann Aman. Hohenberg sohasem szerepelt Pesttel kapcsolatban, de mint Pollack tanára, úgy látszik ő volt az egyetlen, aki rá a bécsiek közül valamelyes hatással volt. Montoyerral Pollacknak nem volt kapcsolata, noha Montoyer — aki 1803 és 1812 között előbb mint címzetes, majd tényleges udvari építész működött — az 1810. évi budai tűzvész után a királyi vár emeletátépítési terveit készíti és talán járt is Pesten. Nem tudunk arról, hogy Pollack-kal vagy valamely pestbudai építkezéssel egyébként kapcsolata lett



volna. A három mester közül egyedül Johann Aman az, akinek tartós pesti kapcsolatai voltak. Noha Bécsben elég nagy szerepet vitt, Montoyer utóda is lett az Udvari Építészeti Igazgatóságnál, de a bécsi Burg számára készített átépítési terveken kívül nem hagyott hátra semmi olyan alkotást, amelyet a Sándor-palotával összevethetnénk, és ezért az esetleges bécsi szerző pontosabb megnevezése sem lehetséges.<sup>28</sup>

Mindez megerősít abban a korábbi feltevésemben, hogy a palota tervezése, az épület külseje aligha hozható Pollack-kal kapcsolatba. Nem állítható ez ilyen erővel a belső kiképzésről. Kétségtelen, hogy a palota belsejének téregyüttese Pollack műveivel rokon, rávall a nagyon gondos kialakítás is, ezért e tekintetben Pollack közreműködését egyelőre nem ejthetjük el.<sup>29</sup> Ily módon — amíg más hiteles bizonyítékokkal ezt az álláspontot megerősíteni vagy cáfolni tudjuk — azzal kell beérnünk, hogy Pollack nem volt ugyan az egykori Sándor-palota tervezője, de valószínű, hogy a kivitelnél, főleg a már Schams által is kiemelt szép szoba- és teremfelsők kiképzésénél, valamelyes szerepet játszhatott.

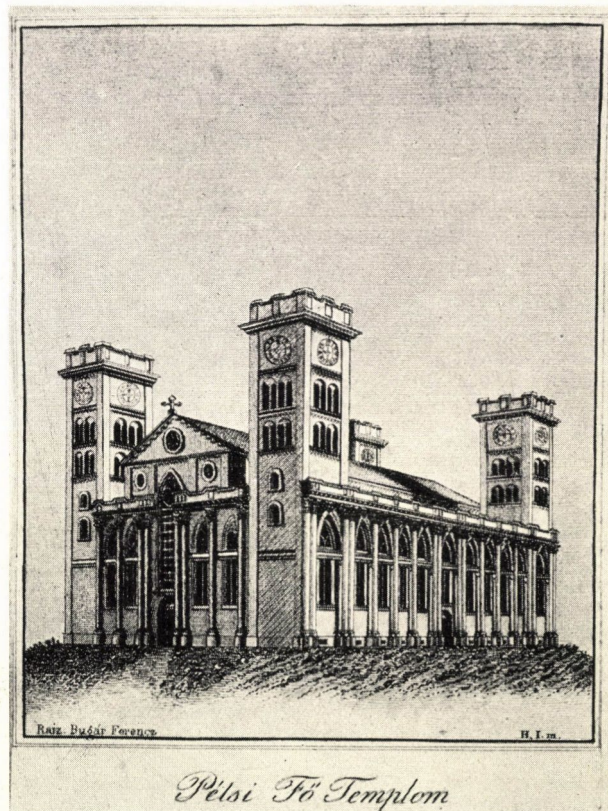
### 3

Meglehetősen felületesen kezeltük eddig Pollack szerepét a pécsi székesegyház átépítésénél. A székesegyházzal foglalkozó igen terjedelmes, de több lényeges kérdést megoldatlanul hagyó irodalom szinte stereotip állhatatossággal ismétli rosszallását Pollack munkája felett, igaz ugyan, hogy ez az irodalom nagyrészt a Schmidt-féle újjáépítés korából vagy annak befejezését követő évekből származik. Pollack munkája iránti halvány elismerés legfeljebb a statikai feladat megoldásával kapcsolatban jelentkezik, noha mint ismeretes, Pollack ezt a kérdést legfeljebb ideiglenesen oldhatta meg. Nem foglalkozom itt azzal, hogy Pollack feladatát műszaki szempontból jól oldotta-e meg, általában nem foglalkozom a Pollack-féle átépítés kritikájával. Fontosabb most annak a felfedése, hogyan jutott Pollack alig pár éves magyarországi működés után ehhez a jelentős megbízáshoz, és miért választotta azt a megoldást, amely 1882-ig, a Schmidt-féle újjáépítésig fennállott.<sup>30</sup>

Könnyebben tudunk felelni a kérdés első felére. Lehetséges, hogy a fontos munka megfelelő elvégzése vagy ellenőrzése miatt a pécsi káptalan fordult — szakértőt kérve — a Budán székelő Országos Építészeti Igazgatósághoz, és ez a hivatal jelölte volna ki Pollackot mint legalkalmasabb mestert. Lehetséges az is, hogy a pécsi káptalan esetleg már szerzett információ alapján kérte Pollack közreműködését. Tény az, hogy Pollack 1805. május 19-én részt vesz a káptalan ülésén, ahol az építés kérdése először merült fel. Az építés ügyével foglalkozó következő ülést a káptalan augusztus 7-én tartja: az ülés előtt már ott vannak Pollack és a pécsi építőmester, Buck József tervei. Három hónap elég rövid idő ilyen nagyszabású terv kidolgozására, ezért valószínű, hogy már előzőleg foglalkoztak az ország ekkor legnagyobb építési tervének kérdésével, hiszen az építkezést a főfalaknak már régebben észlelt repedései tették szükségessé.<sup>30a</sup> Nem gondolnám, hogy a káptalan valami pályázat-félét írt volna ki és ezért jelentkezett a két, egymástól távol élő mester. (Ha igen,

akkor ez lett volna az első építészeti pályázat hazánkban.) Hogy a két mester közt Pollack volt a jelentékenyebb: ezt nyilván a káptalani testület is felismerte, noha a felszólalások arra mutatnak, hogy mind a terv művészi stílusa, mind költségkihatása ellen vélemények hangzottak el. Az építés előzményeire vonatkozó levéltári adatok oly hiányosak és az irodalom feldolgozása a tekintetben oly kevésbé megnyugtató, hogy egyelőre az építési megbízás előzményeinek hiteles rekonstrukciója nem lehetséges, és a fentiekben közölt hipotézist tartom a legelfogadhatóbbnak.

Pollack megbízásánál mindenképpen komoly súllyal esett latba az a körülmény, hogy ő a kor egyetlen hazai építész, aki nagyszabású egyházi építkezés mellett nevelődött, hiszen a milánói székesegyháznak századokon át húzódó és a XVIII. század végén új, nagyobb lendületű építési szakasza e korszak egyetlen nagyarányú egyházi építkezése volt. A milánói példa egyúttal azt is mutatta, hogy messzemenő stílus-egymásmellettiség lehetséges anélkül, hogy bántó összenyomás keletkezne, vagy az eredetileg későgótikus jelleg elhalványodna. Mint ismeretes, Milánóban a többféle változaton átesett későgótikus terv szerinti székesegyházhoz a homlokzat építésénél Pellegrino Tibaldi (1567—85 közt) későrenaissance tervei szolgáltatták az alapot, a földszinti rész eszerint készült el. Leopoldo Pollack idejében a homlokzat emeleti részének a kiépítése és az egész együttes befejezésének technikai és stíláriai kérdései foglalkoztatják az építészeket. A homlokzat végül elkészült emeleti része — számos szobrával és díszítő



5. A pécsi székesegyház 1832-ben. Bugár metszete.

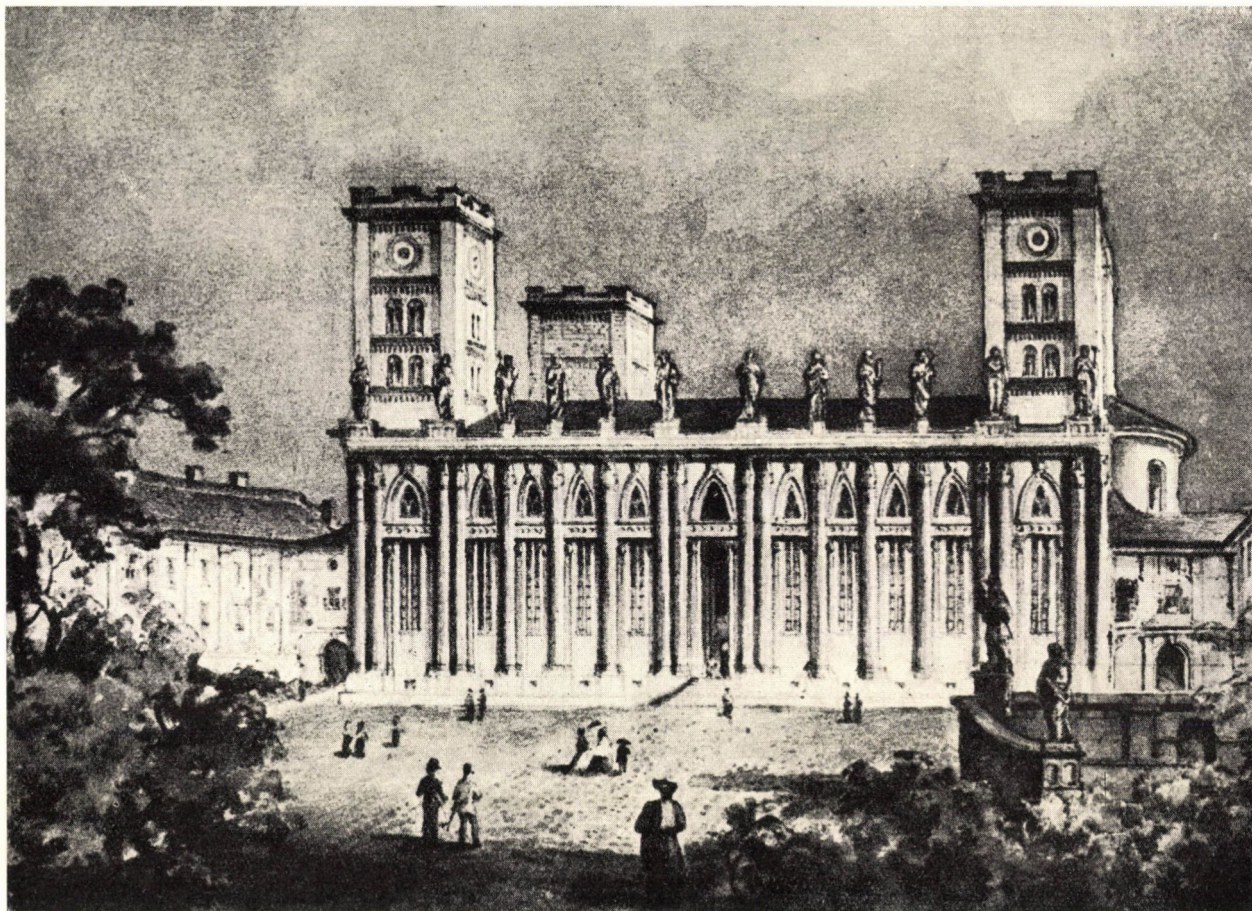


részletével — klasszicista stílusban fogant, míg a historizmus korára eső befejezés (a XIX. sz. harmadik harmadában) a pillérek és más struktív részek »gótikus« kialakítását mutatja. Pollack Mihály milánói tartózkodásának idején élénk vita folyt mindezekről a kérdésekről (ezekről a milánói L. Pollack-hagyaték bő tájékoztatást nyújt), és végül a már fennálló részek épségbentartása, az újonnan építendőknél a kor stílusának érvényesítése mellett döntenek. Ez egyúttal arra vall, hogy a klasszicizmus Milanóban az egészséges fejlődés élő stílusa, és nem akadémikus historizálás volt.

Noha Leopoldo Pollack csak 1803-ban került a milánói Fabbrica del Duomo élére, tehát olyan időpontban, amikor Pollack Mihály már nem tartózkodott ott, már korábban is, szeme láttára és bizonyára az ő bevonásával folyhattak a munkálatok, amelyek valójában sohasem szűntek meg. 1806-ban — tehát a pécsi átépítés megindulásának idején — Leopoldo fia, Giuseppe veszi át a Fabbrica vezetését és évekig viseli ezt az állást. Elképzelhető, hogy Pollack Mihály és féléstestvére, illetve annak fia között a székesegyház átépítésével kapcsolatban levelezés folyt, esetleg bécsi találkozásra is gondolhatunk, hiszen Pollack Mihály elég gyakran utazott Bécsbe, legalábbis a későbbi években ismételtelen tudunk erről.<sup>31</sup> Első pesti éveitől kezdve gyakorta szerepel mint szakértő, ami arra vall, hogy

kiváló szakmai tudását korán észrevették és e tekintetben őt társai fölé helyezték. A pesti tartózkodás első tíz évének szinte ugrásszerűen emelkedő megbízásai azt mutatják, hogy már korán megszerezte sajátos kiváltságos helyét, függetlenül attól, hogy működését akár a Festetic-nyaralónál, akár a Sándor-palotánál hitelesnek tekintjük-e?

Pollack Mihály volt tehát az egyetlen a hazánkban ekkor ideiglenesen vagy állandóan működő építészek közt, akinek nagyarányú egyházi építkezés terén tapasztalata és ismerete volt, így érthető, ha a pécsi székesegyházzal kapcsolatban őhöz fordultak. Az építkezés kétségtelenül az ő tervei szerint indult, de lassú ütemben haladt, és minduntalan nemcsak anyagi, hanem — látszólag — személyi kérdések is felmerültek. Erre vall Pollacknak 1807. június 12-én kelt levele Giannoni mesterhez, akinek ügyességét dicséri, de hangsúlyozza azt is, hogy minden a levelével egyidejűleg küldött tervek pontos és gondos kivitelezésétől függ.<sup>31a</sup> Az összeköttetést talán Leitl nevű, Pécsen élő rokona is előmozdította, erre vall egy valamivel későbbi, kissé sértett hangú hosszú levele, amelyet a vele rokonszenvező örkanonokhoz intéz. Ebben az írásában kétszer is hangsúlyozza, hogy nem a pénz fontos, csak az építés maga (»me in iis nullum invenire, sed in aedificio, in quod maxima feror passione«, később is: »mihi magis



6. A pécsi székesegyház (Rohbock).



aedificium, quam aes imponat»). Nem utazik újból Pécsre, hacsak a káptalan nem kívánja, mert nem akar felesleges kiadást okozni, viszont a terveket csak akkor adhatja át, ha a káptalan is teljesíti végre a szerződésben foglalt kötelezettségeit, ami mindeddig nem történt meg. Olyan vállalkozás ez, amiért senki sem irigyelheti (»nemo hominum mihi inuidebit postremum Meum Projectum«) — erősíti mindvégig magabiztos és öntudatos hangú levelében.<sup>31b</sup>

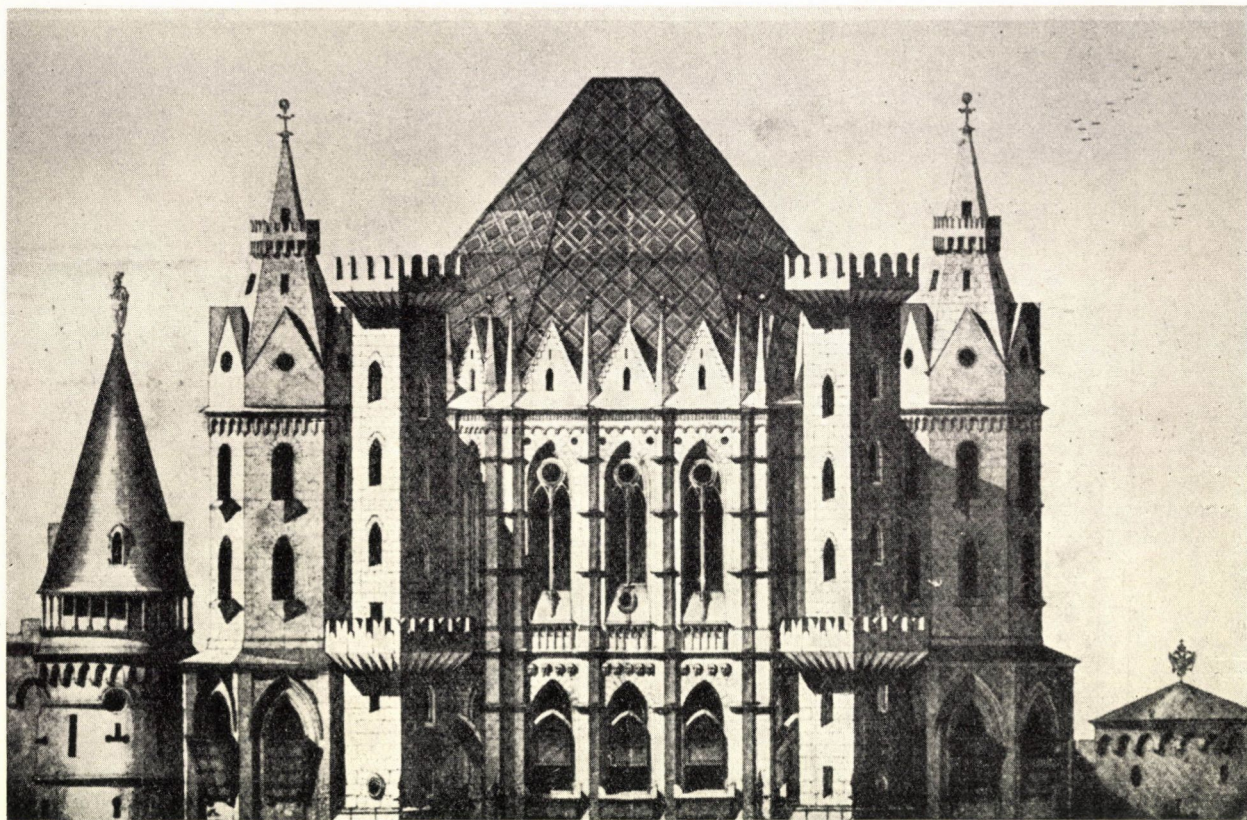
Bonyolultabb megfelelő feleletet találni arra a kérdésre, hogy mi készíthette Pollackot a pécsi székesegyház látszólag középkorias stílusban tartott átépítésére és ezzel a »romantikus« megoldás ily korai példájára? A kérdés tisztázásához először tekintsük át az átépítésre vonatkozó csekély irodalmat.

Az átépítésről először Szeder beszámolója tudósít 1832-ből, és a közel 30 éve folyó munkát az északi féltekén kívül befejezettnek jelzi. A terveket szerinte a »Budai házépítő Igazgatóság készíté s ugyanannak felvigyázása alatt (Windisch a kőmives, Schell az ács, Bandler a rézmunkát, a kőfaragást pedig Gianone, mind pécsi mesterek) tevék meg egész pontossággal.«<sup>32</sup> Ezt az ismertetését — amelyben Pollack nevét meg sem említi — az átépítés legkorábbi ábrázolásával, Bugár Ferenc rajza után készült metszettel kíséri (5. kép). A székesegyház átépítésével kapcsolatos levéltári anyagból legkorábban Aigl munkája idéz, de ez az 1838-ban megjelent mű nem pontos és lényegesen későbbi is, mint Pollack aktív pécsi működése.<sup>33</sup> Aiglnak erre az

átépítésre vonatkozó, nem teljesen pontos szövege úgy látszik különféle téves és anakronisztikus értelmezéseket mozdított elő. A további tévedések elkerülése végett közlöm Aigl könyve vonatkozó és már az előbbiek során felhasznált passzusainak teljes fordítását:

»Az 1805. május 19-én tartott káptalani ülésen jelen volt Polyák pesti építész is. Ezen az ülésen határozatba ment, hogy a templom arányviszonyainak ismerete végett annak méretei tervrajzban mérettessenek fel a célból, hogy a kőfaragó a tervrajz szerint igazodhasson a szerződés szerint kidolgozandó négyzetalakú kövek munkabérének kikötése tekintetében. A pesti építész pedig küldje el pallérját két segéddel együtt a pécsi mester és ennek segédei segítségére, hogy együtt dolgozzanak. — Ugyanezen év augusztus 7-én a káptalani tanácson bemutatott két tervrajzot: az egyik tervrajz, a római mintájú, a pesti építészé volt, a másik Puch pécsi rajzoló-mesteré. E tervrajzok kölcsönös összehasonlítása után — amint az 1805. augusztus 7-i jegyzőkönyv beszámol erről, mivel a római mintájú tervrajz különböző domborművekkel díszített oszlopokat alkalmazna a templom külső, délfelé néző részén és mivel így a Puch-féle terv megépítése olcsóbb, továbbá a falak szilárdságát szem előtt tartja és egyébként is valami fenséget mutat, ez a terv fogadtatott el minden tekintetben.«<sup>34</sup>

Mindez kétségtelenné teszi, hogy Pollack római mintájú tervvel szerepelt és azt is, hogy eleinte Buckét részesítették előnyben. Sajnos ez a terv sem maradt fenn, és így az összevetés ma már nem lehetséges.



7. Hohenberg: A laxenburgi kastély tervezett szárnyának homlokzata. 1806.  
(Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1949. nyomán)



A tervek úgy látszik munka közben eltűntek vagy elpusztultak, mert már Henszlmann sem látta őket.

A további következtetések előtt szükségesnek látszik az Aigl könyve óta megjelent legfontosabb nézeteket — amennyiben azok Pollack munkájára vonatkoznak — összefoglalni.

Hunfalvy 1860-ban megjelent művében — bár egy évvel korábbi írásában a Nemzeti Múzeum kapcsán bírálja Pollackot — nagyon dicséri a pécsi székesegyház átépítését, főleg a déli homlokzat 18 nagyszerű »újjót« oszlopát. Hunfalvynál tehát világosan mutatkozik a forradalom utáni romantikus építészet álláspontja a maga ellentmondásaival: a Nemzeti Múzeumot bírálja, a pécsi székesegyházat magasztalja.<sup>35</sup>

A székesegyház első komoly monográfiusa Henszlmann Imre, aki több művében — saját elmélete alátámasztásaként — foglalkozik a pécsi székesegyház középkori alakjának kérdésével és ezzel kapcsolatban az átépítéssel is.<sup>36</sup> Ez utóbbi állandó helytelenítést váltja ki, noha állásfoglalása Pollackot illetően nem egyértelmű. Személyesen úgy látszik nem ismerte, műveiben sehol sem tesz róla megjegyzést. Hangsúlyozza, hogy a pécsi székesegyházra vonatkozó terveket nem látta. Mint a középkori stílusok rajongója, »styl-ellenesnek« mondja Pollack terveit, és igazat ad a káptalani ülésen egykor felszólalt Pethő kanonoknak, aki a »római« stílus ellen beszélt (Henszlmann-nál tehát helyesen szerepel a jegyzőkönyvnek ez a később félreértett kitétele). Szerinte is a megvalósult csücsíves ablakok »szegények és idomtalanok«. Mindezt örömmel várja

a Schmidt-féle »restaurálást«, amely megint tiszta román templomot fog nyújtani.

Henszlmann-nak a székesegyházzal többször foglalkozó írásai a mi szempontunkból azért is jellegzetesek, mert a Pollack iránti teljes érdeklődéshiány és értetlenség mellett bizonyítják a fokozódó stílustudálékosságot, a stílus-tisztaság szempontjának akadémikus archaizáláshoz vezető merev szemléletét.

A székesegyház 1882-ben megindult átépítésekor főleg Czobor Béla és Gerecze Péter foglalkoznak rosszalóan a Pollack-féle átépítéssel, magasztalva Schmidt munkáját. Különösen Czobor nézetei jellemzőek az eklektika felfogására. Szerinte Schmidt műve restaurálás, amely végre eltünteti Pollack »esztétikailag hibás«, »stilárisan tisztázatlan«, »mosolyogtató« művét.<sup>37</sup> Hogy e kritika mögött a kiegyezés utáni évek Bécs előtt hajbókoló hivatalos véleménye él, mutatja Garay Alajos dunaszekesői plébános éles viszonylása,<sup>38</sup> aki Schmidt művét bírálva, világosan megmondja, hogy Czobor nem merné Pollack művét így bírálni, ha nem pesti, hanem bécsi mester művéről lenne szó. Egyébként Pollack munkáját — eltekintve a technikai teljesítménytől — Garay is elveti, mert »az épületet műbecsének ránc maradt romjaitól is megfosztotta«. Az átépítéssel csak futólagosan foglalkozó Gerecze Péter, majd Dolencz János népszerű összefoglalása is élesen bírálja Pollack munkáját, ez utóbbi még az »egyiptusi« oszlopfők ellen is kikel.<sup>39</sup>

E vélemények — a Garayétól eltekintve — mind meg-egyeznek tehát Pollack alkotásának elítélésében és



8. Koller—Gosztonyi: A pécsi székesegyház nyugati homlokzata a XVIII. században.

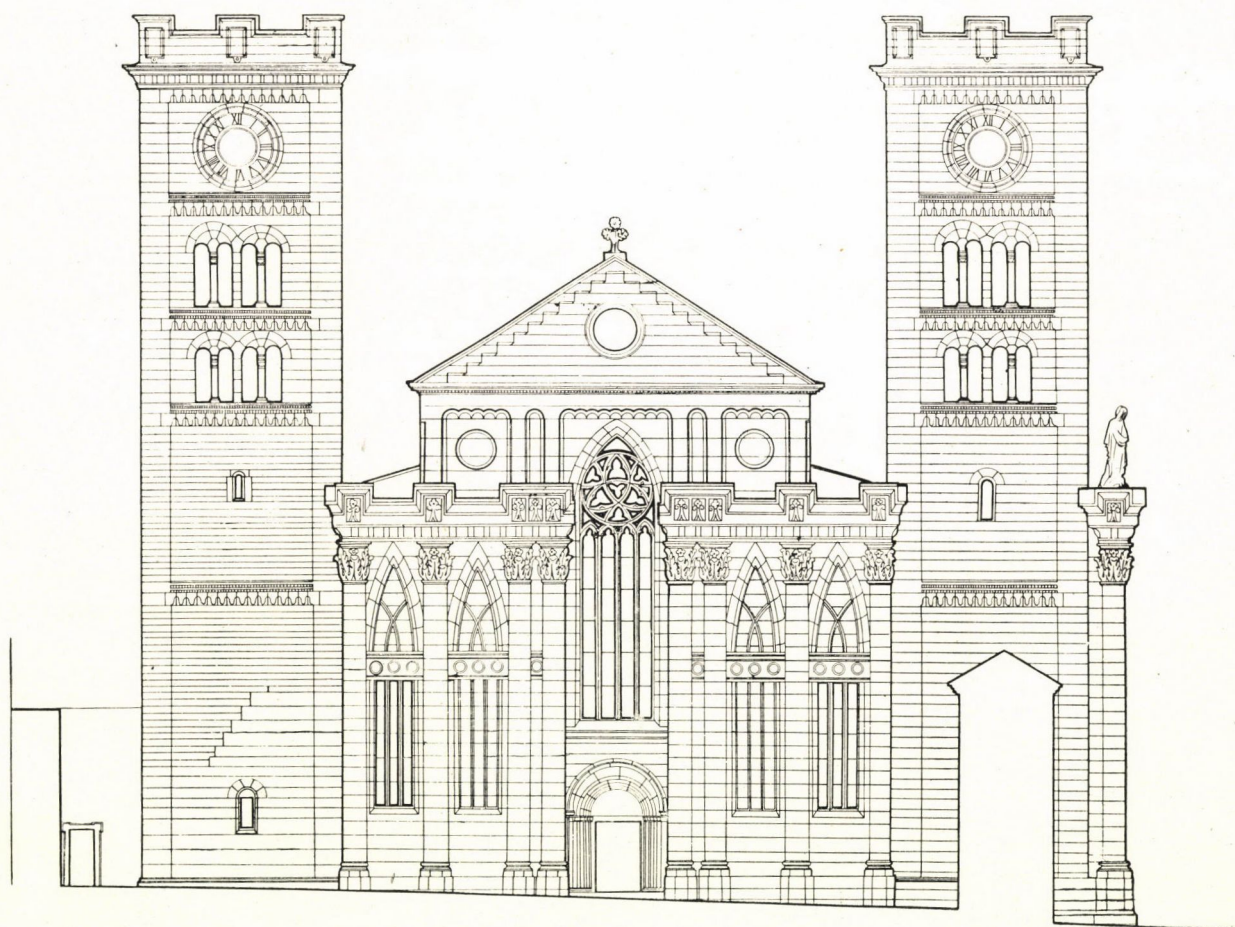


Schmidt munkájának felmagasztalásában, egyúttal rávilágítanak a századvég építészettörténeti tudásának bizonytalanságára és elfogultságára.

A századforduló után Szőnyi Ottó foglalkozott a legalaposabban a székesegyház mai alakjának az előzményeivel, és elődeinél lényegesen több megértéssel rekonstruálja a Pollack-féle átépítést. Úgy véli, hogy »a klasszikai nevelésű Pollack egyéni nézeteit a gót stílusról« tükrözi.<sup>40</sup> Ez az »enyhülés« Pollack irányában érezhető az olyan munkákban is, amelyek Pollack e művében a romantika korai jelentkezését üdvözlük,<sup>41</sup> de emellett tovább él az elmarasztaló kritika, például Gerevich Tibor szerint »Pollacknak ezt az eltévelyedését a Nemzeti Múzeum nemes épületéért sem lehet megbocsátani«.<sup>42</sup>

Az irodalom tehát világosan tükrözi keletkezésének mindenkori viszonyait, kezdve a kiegyezésnek Bécs hivatalos és akadémikus művészete előtt ömlengő írásaitól, folytatva a fejlettebb történelmi megismerésen, a restaurálás elvi kérdéseinek korok szerinti változását is figyelembe vevő írásain, de vörös fonálként végigvonul Pollack művével szemben az elutasító álláspont. Ennek indokoltságát és gyökerét most nem kutatom tovább, csupán azzal a kérdéssel foglalkozom, hogy mit csinált Pollack a pécsi átépítésnél, és stílustörténeti szempontból, de Pollack művészetének egésze szempontjából is milyen helyet foglal el az ő műve (6. kép).

A pécsi székesegyház átépítését — mint már jeleztem — a főfalak repedése tette szükségessé. Oka ennek az utólagos boltozás oldalnyomása volt, amit a pillérek erősítésével vagy sűrítésével lehetett volna legjobban ellensúlyozni. Pollack nem ezt a módszert követte, nem is állt ekkor még a technikai tudás olyan fokon, hogy ezt világosan felismerhette volna. (Ezért mondhatta Eitelberger a század közepén, hogy senki sem tudta volna ezt a feladatot jól megoldani.) Pollack erős vaskapcsokkal fogta össze a falakat, főleg a szentélyszakaszt megerősítve, és kívülről mintegy falköppennnyel vette körül a templomot. Ez a Pollack-megindította átépítés igen sokáig elhúzódott, nyilván a pesti mester jelenléte nélkül, pécsi mesterek igénybevételével folyt, még 1832-ben sincs egészen befejezve, a párkányon elhelyezett szoborsor csak Pollack halála után készült el. Mivel azonban ez az átépítés nem járt a kívánt eredménnyel, és a főfalak veszedelmes kihajlása, repedése újra és fokozottan jelentkezett, újabb »restaurálást« indítanak el, amely 1882-ben a már említett Schmidt Frigyes bécsi építőmester tervei szerint folyik, és nemcsak a Pollack-féle építkezésből nem hagy meg semmit, de a megelőzőből sem: a régi székesegyház valójában a »szakavatott« restaurálás alkalmából tűnik el. Mégis ez az új építkezés — mint az irodalom ismertetése is mutatta — sokkal kevesebb ellenvéleményt vált ki, mint a századeleji. Ennek okát — a Schmidt iránti hódol-



9. Schmidt—Gosztonyi: A pécsi székesegyház nyugati homlokzata a Pollack-féle átépítés után.



laton kívül — főleg abban látom, hogy a historizmus korában az építészet alkotó, újat teremtő képessége erősen háttérbe szorult, egységes és kialakult építészeti felfogás nem volt, és a szakértők a maguk bizonytalanságában és tehetetlenségében belenyugodtak a történeti tananyagban és formakincsen épülő műbe, főleg, mert azt a neogótika olyan elismert és életében annyira ünnepezt mestere készítette, mint aminő Schmidt volt.<sup>43</sup>

Pollack Mihálynak a székesegyházhoz készült tervei mindeddig nem kerültek elő, azokat egyik említett szerző sem látta, így az ő művének rekonstruálása szempontjából Bugár 1832-ben megjelent, mindeddig figyelembe nem vett metszetére, valamint Rohbock két 1860-ban megjelent metszetére vagyunk utalva. Ezeket kiegészíti az a ma már csak töredékeiben fennmaradt rajzsorozat, amelyet Schmidt az építés megindítása előtt felvett, illetve ezeknek még a második világháború előtt készített másolatai. Mindezek egybevetése után a Koller művében szereplő metszetekkel<sup>44</sup> megállapítható, hogy Pollack mindenekelőtt egységesen tagolt, zárt épülettömböt akart létrehozni, és ilyképpen a századok folyamán sok változáson átesett székesegyház külsejét egyveleg-jellegétől megszabadítani. Kora felfogásának megfelelően nincs különös tekintettel a már fennálló, különféle építési korokban keletkezett régi épületre, mint ahogyan a milánói dóm építésénél sem voltak erre tekintettel a szó történelmi tudatosságának értelmében. De aligha találhattak volna bárhol másutt olyan építész, aki a modern műemlékvédelem álláspontját anticipálva, érintetlenül hagyta volna a meglevő részeket, még kevésbé találta volna valakit, aki a sok ellenszenvvel találkozó barokk-kori részleteket kimélte volna. Így Pollack terve részint természetes következménye annak a műemlék történeti jellegét még fel nem ismerő kornak, amelyet a XIX. század eleje képvisel, részint megfelel azoknak az építési törekvéseknek, amelyek a századeleji klasszicizmusra jellemzőek.

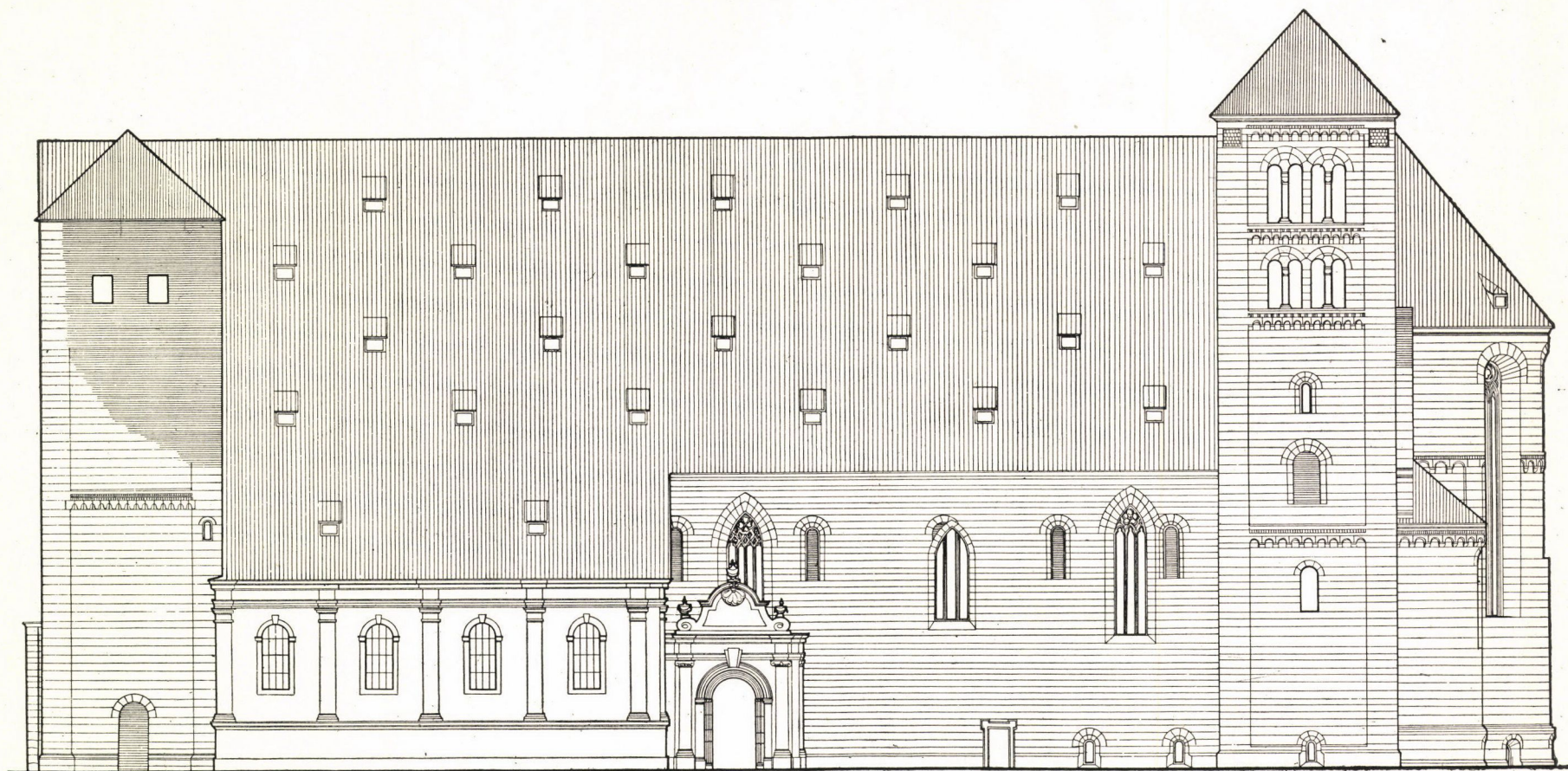
Az egységes kialakítás vágya magyarázza a két toronypár eredetileg eltérő alakjának azonos módon történt átépítését: a földszinti választópárkánytól kezdve a quaderkövek kicserélésén túl a tornyokat valójában újjáépítette. Ez a legerősebb módosítása a román kori külsőnek, amelyet azonban építéskor nem is vettek figyelembe. Pollack egyforma magasra emelve a négy saroktoronyt, emeletenként kettős ablaknyílásokat alkalmaz, a nyugati homlokzat tornyain szerepelt, gazdag béléttű két ablaknyílás és a délkeleti toronynak Koller metszetén látható, két-két ívvel összefogott egyenletes négy nyílása helyett. Mindenütt egyforma kockafejezeteket szerepeltet, bár a nyugati tornyoknál levélmotívumos román oszlopfejek szerepeltek. A tornyok lezárását lőrészzerű párkánnyal — fordított asztalnak csúfolja egyik-másik leírás — úgy alakítja, hogy a toronysisak alig látható, és így a vízszintes lezárás erősödik. A vízszintes hangsúlyának fokozására kettős fogsorral szélesíti a toronyszinteket elválasztó törpeárkádokat is. A négy saroktorony korábbi önállóságát és az épületből való kiemelkedését a főhajó magasságáig megszünteti, és a nyugati, valamint a déli oldalon félépílérekkel tagolt falköpenyt, valójában előépítményt csatol a templomtesthez, ilyképpen kitöltve a tornyok közti

homlokzatsík különbségeit. Ez a falköpeny a nyugati oldalon a tornyok elé emelkedik és így azokat még jobban beleszorítja az épülettestbe. E hatalmas előcsarnokot a középső tengelyben elhelyezett bejáratok két oldalán (a déli homlokzaton a 6., a nyugatin a 4. tengelyben), valamint a tornyok sarkain kettős, a közbeeső tengelyekben egyes kerektestű óriásfélpillérek tagolják. A pillérközöket keskeny és magas ablaknyílások töltik ki, amelyeket az oldalhajó magasságában a pillérközök falmezőit szegélyező félpilléreken nyugvó, erőteljes párkányzat szakít meg. Ez az erőteljes vízszintes — Gerecze szerint »otromba kögerenda« — az óriásfélpilléreken nyugvó, hatalmas párkánnyal egyetemben a vízszintes irányú erősítésére, a nyugalom felkeltésére szolgál. Ezt a tömeghatásában annyi súllyal érvényesülő lezárást aligha könnyítette a pillérek feletti talapzatokon álló egy-egy apostolfigura (Bartalits Mihály pécsi szobrász alkotásai 1854-ből), amelyeknek szabad ég előtt rajzolódnak körvonalaival némi vertikális ritmust nyújtottak (8—9. kép).

A déli homlokzatnak ilyen egységes homlokzati síkba kényszerítése miatt vált szükségessé a Szent Mór (eredetileg Szent András)-kápolna építése a Corpus Christi kápolna és a délkeleti torony közé. Mindez arra vall, hogy a főhajó magasságáig vezetett körülfalazás nemcsak az épület szilárdítását célozta, hanem egységes tömbbé formálását is. Ez a klasszicizmus felfogásának megfelelő eljárás nem fakadt a templom belső téralakításából, és ezért érthető Gerecze kifakadása az ellen, hogy »a falak felnyultak a főhajó ereszeig úgy, hogy a három hajó egy közös fedél alá került s így a főhajónak most (t. i. a Schmidt-féle átépítés után) kiemelkedő részén látható ablakok a padlásra kerültek« (10—11. kép).

Pollack a székesegyház déli, erősen módosított homlokzatán megtartja a Koller-féle metszeteken is világosan megmutatkozó tengelybeosztást, csak a középső — a bejáratot magába foglaló — tengelyt tolja el valamivel a pontos közép felé. Mégis a Kollernál lassú ütemű, zömök arányú ablakosor helyett az óriási pillérrend és a magas ablaknyílás révén, valamint az ablakokat keretező, második — kisebb — pillérrend révén szűk falmezők, gyors ritmus, érezhető magasbatörés jelentkezik. Bár e magasbatörést a leírásunkban hangsúlyozott módon a párkányok erősen fékezik, mégis jelentkezik itt egy lényeges nem-klasszicista mozzanat, amit az ablakok párkányfeletti részének csúcsíves formája még erősít és valami idegen, középkorias elem jelenlétét bizonyítja. (Nem gyöngíti ezt az, hogy az ablakok csúcsíves része festett volt, tehát megfelelő világosságot nem közvetített, ami miatt Gerecze ugyancsak kikel ellenük.) Ugyanez a kettősség figyelhető meg a nyugati homlokzaton. Pollack megtartja a bejárat fölötti, téglányalakú hatalmas ablakot, de a bazilikális szerkezet főhajójának megfelelő magasságot részben a kettős lizenás faltagolással, részben a háromszögletű oromzattal hatástalanítja. A két torony között elhelyezett, a homlokzat elé emelkedő előcsarnokot a déli homlokzattal azonos módon tagolja, csak a zárópárkány szabadonálló szobraiit mellőzi. Tehát itt is érvényesül törekvése zárt épülettömb létrehozására, az egyenletes ritmus megtartására, de emellett — az erőteljes vízszintes hangsúlyokkal küzdve — jelentkezik a karcsú





10. Koller—Gosztonyi : A pécsi székesegyház déli homlokzata a XVIII. században



és magasbaszökö pillérsor a közte elhelyezett magas és keskeny ablakokkal és azok csúcsalakú felső részével. Ugyanakkor az összhatásban érvényesül az eredeti bejárat románstílusú és a felette levő nagy ablak gótikus formája. Így tehát ennél a homlokzatnál még fokozódik a felemáság, az a kettősség, amelynek jelenlétét a déli homlokzatnál megfigyelhetjük.

A Pollack-féle átépítés tehát klasszicista elveken épül, de kétségtelenül tartalmaz nem-klasszicista elemeket: a saroktornyok lezárása, a szűk pillérközök, a csúcsívben végződő magas ablaknyílások és kisebb díszítőrészletek, amelyeket a nem eléggé részletes metszetek nem mutatnak meg pontosabban. Kérdés tehát, hogy Pollack miért alkalmazta ezeket a részleteket; természetesnek tartotta-e őket egy székesegyház építésénél, vagy magáévá tette-e a nyugaton már csírázó romantikus felújítás lehetőségeit, és hazánkban elsőként alkalmazta volna az új, romantikus stílust? Vagy csupán követte volna megbízóinak ilyen kívánságát?

E kérdésekre pontos és megnyugtató feleletet adni ma még nem tudunk. Oka részben Pollack terveinek vagy feljegyzéseinek hiánya és a hazai romantika legkorábbi, előkészítő szakaszára vonatkozó kutatásainak még kezdeti foka. De már közelebb jutottunk a helyes felelet megadásához azzal, hogy különféle úton keletkezettnek tudjuk elképzelni azt a sajátos kettős arculatú építkezést, amit a pécsi székesegyháznak Pollack-féle alakja képvisel. Korábban magam is azt a nézetet vallottam, hogy erős klasszicizáló tendencia ellenére romantikus alkotás ez az átépítés, és mint az első ilyen hazai alkotást üdvözöltem.<sup>45</sup> Ma már világosabban látom, milyen kevésbé romantikus Pollack műve, illetve mennyire nem tekinthető tudatos romantikának, a romantikus stílus legkorábbi jelentkezésének. S ez nem meglepő, akár Pollack művei felől, akár más jelentékeny korabeli építész alkotásai felől tekintjük ezt a kérdést. Pollack a pécsi székesegyházat megelőzően és tervezését követően dolgozik a pesti Deák-téri, valamint a besztercebányai evangélikus templomon: mindkettő tisztára klasszicista mű, a romantika legkisebb érintése nélkül. Későbbi műveiben sem szerepel sehol a romantika stílusa, noha megéli a romantika első jelentkezését Hild és mások műveiben, sőt mestere Ybl Miklósnak is, aki a tudatos romantika első hazai képviselői közé tartozik és aki klasszicista stílusban — szemben a klasszicizmusból kinőtt Hild Józseffel, Wieser Ferencel és másokkal — sohasem dolgozott. Amennyire Pollack ritka személyi megnyilatkozásait ismerjük, soha nem méltányolta a szerinte csinált romantikát, és tiltakozik az ellen, hogy a Vigadó termében egy ünnepség alkalmából »keleties« pavillont állítsanak fel.<sup>46</sup>

Az 1800 utáni első két évtizedből ilyen historizáló romantikára külföldi analógiát sem igen találunk. A pécsi székesegyházhoz stílusban közeles Schinkel-mű, a berlini Werder-Kirche terve 1824-ben készül, a tornyok lezárásának legközelebbi analógiája, a kolbergi városháza ugyancsak a huszas években épül. Schinkel »gótikus« emléksarnoka Lujza királynő síremléke számára 1810-ből való ugyan, de kivitelre soha sem került. Angliában vannak korábbi példák, de ott sem számosak, és Pollack ekkor még aligha ismerhette őket. Az angliai gótizmus egyébként is más előzményeken épül, mint

a kontinentális, és korai jelentkezése — már a XVII. század végén — megkülönböztetendő azoktól a közhasználatban romantikusnak nevezett áramlatoktól, amelyek a XIX. század elején Európában terjedni kezdenek.<sup>46a</sup>

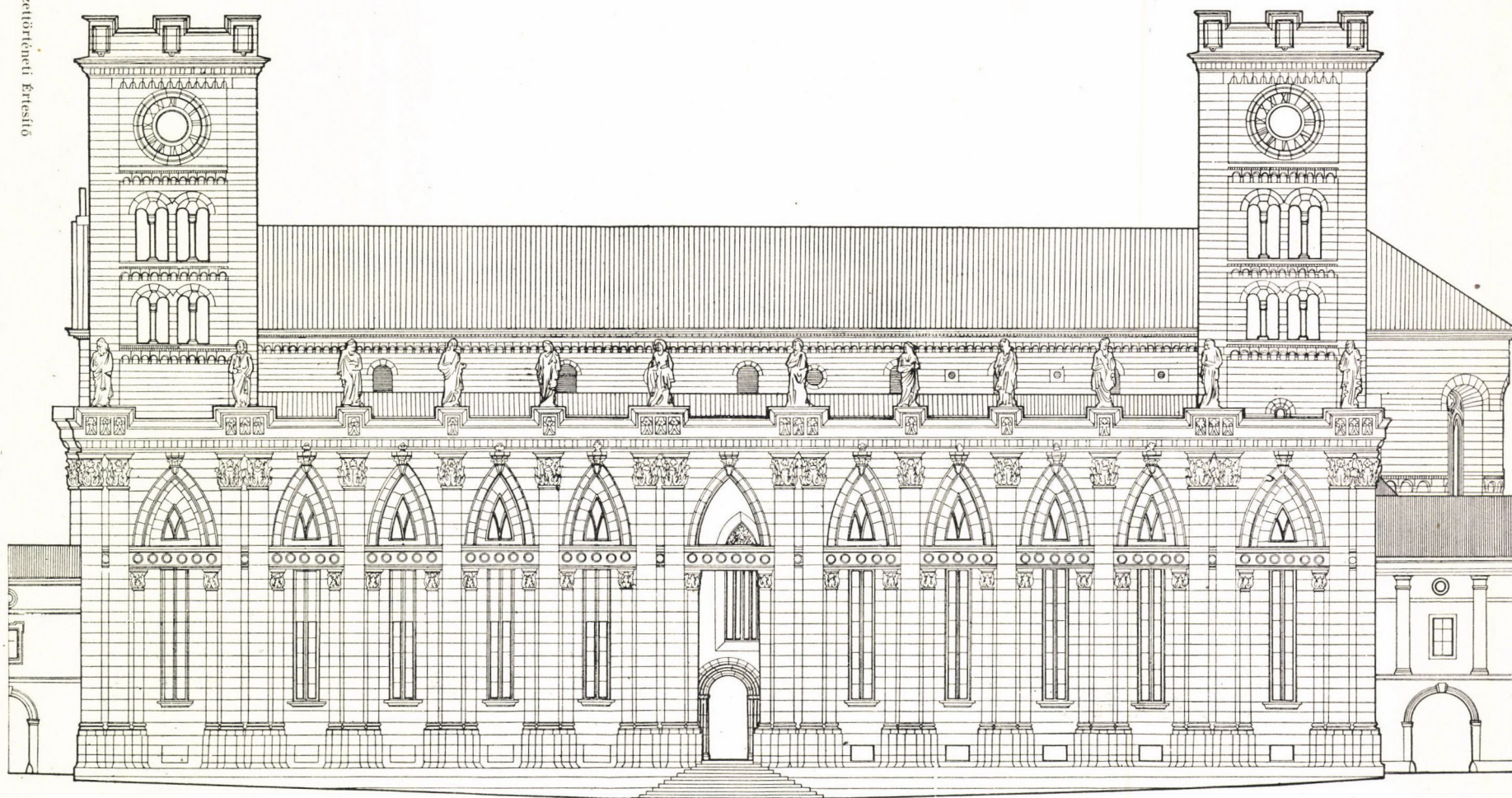
Mindebből az következik — függetlenül attól, hogy Pollack megoldását helyeseljük-e vagy helytelenítjük —, hogy Pollack pécsi székesegyháza valójában nem romantikus alkotás, legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan a romantikát mint a középkort tudatosan felidéző és utánzó stílust értelmezzük. Hogy Pollack terve nem tisztára klasszicista, hogy benne valami keresés, ingadozás jelentkezik, azt az előbbiekben hangsúlyoztam, és ez akkor is érdekes és figyelemre méltó, ha elszigetelt jelenség Pollack működésében, akkor is jellegzetes keletkezési korára, ha nem volt tudatos és nem vált megnyugtató egyensúlyozottságú megoldássá. Hogy ez a kettősség és felemáság, ami a meglévő épületmag részleges respektálásából és ugyanakkor a klasszicizmus kívánalmainak megfelelő beburkolásából, egységesítéséből származik, olyan disharmonikus és nem egyértelmű alkotást hozott létre, amely sokak előtt »romantikus« jellegűnek tűnt, a romantikára vonatkozó kutatásaink kezdetlegessége és a romantika fogalmának tisztázatlansága miatt nem meglepő. A pécsi székesegyház bizonyos vonásai eltérnek ugyan Pollack egyéb alkotásaitól, kiesnek a klasszicizálásból, a tiszta klasszicizmusba fejlődő művészetéből, az egész épület korántsem olyan egységes, mint Pollack Mihály többi alkotásai, de alapján a klasszicizmus elveinek uralmát mutatja és felemáságában sem romantikus a szó századközépi értelmében.

#### 4

Az előzőekben élesebben kidolgozott kérdések Pollack művészetének eredetét és működésének korai szakaszát kívánták — lehetőleg az eddigieknél mélyebben — megvilágítani. Ha e célból néhány fontosabb alkotásnak a művei közé sorolásával vagy onnan való kirekesztésével is kellett foglalkoznunk, nem azért történt, hogy a teljes munkásság összeállítását és feldolgozását itt eszközöljük. E kérdések tárgyalása azért vált szükségessé, hogy Pollack művészetének gyökereit és alakulását, a Pollack által képviselt klasszicizmus történelmi helyét és stílusjellegét világosan körvonalazzuk, egyúttal véget vessünk több, ezzel kapcsolatban fel-felbukkanó téves nézetnek. Ezért a továbbiakban nem foglalkozunk az 1810 utáni műveknek az előzőkhöz hasonló vizsgálatával, mert e feladat teljesítése a monográfikus feldolgozásra tartozik.

Foglaljuk össze a pollacki művészet kialakulását az előbbiekben érintett állomások alapján. Legkorábbi hiteles művei a tanulmányévei alatt keletkezett Tempietto-terv (Milanó 1794), valamint a Deák téri és a besztercebányai evangélikus templom. (Természetesen a Deák téri templom átépítés előtti alakját értjük ezalatt.) Ezekhez csatlakozik — figyelembe véve a Fesztetich-nyaralóról és a Sándor-palotáról az előbbiekben kifejtett nézeteket — a pécsi székesegyház átépítésének terve 1805-ből és a székesfehérvári megyeháza homlokzatának terve 1807-ből. Ezt az önmagában is sovány sorozatot kiindulópontul felhasználni azért is nehéz,





11. Schmidt—Gosztonyi: A pécsi székesegyház déli homlokzata a Pollack-féle átépítés után



mert a pécsi átépítésről eredeti tervek nem maradtak, az erősen rongált és hiányos Schmidt-féle felmérések nem nyújtanak mindenre választ, a székesfehérvári megyeháza esetében pedig előrehaladt építkezés gátolta a teljesen önálló munkát. Az egykorú metszetek csekély száma és kevésbé részletezett kidolgozása sem pótolja e hiányokat. De mindezek ellenére világos, hogy Pollack számára a kiindulópontot a lombardiai klasszicizmus szolgáltatta, mégpedig abban a könnyed, derűs, szobrászi dísz alkalmazását igénylő fogalmazásban, mint aminőnek bátyjának, Leopoldo Pollacknak és követőinek műveit megismerhettük. Példaként a milánói egykori Villa Realera és az Erba—Incino-beli Villa Amaliara hivatkozom.<sup>47</sup> Már ott megmutatkozott ennek az építésznek a századvég francia építészetével való rokonsága, ami a francia metszetkiadványok elterjedésével magyarázható. A világos tér- és tömegtagolás, a sajátosan emelkedett, szinte ünnepélyes jelleg, rendeltetés és hasznosság szempontjának figyelembevétele és ezzel a pusztá reprezentáció igényének a háttérbeszorítása mind az idősebb Pollack, mind Pollack Mihály korai műveinél feltűnik. Ilyen előzmények után lehetett képes Pollack mind a Deák téri templomnál, mind a székesfehérvári megyeházánál olyan új típust alkotni, amely a közbeeső műveket a keresés, az átmenet fejlődési fokára helyezi és világosan jelzi, hogy művészetének ez az átfejlődése a klasszicizáló későbarokkból a tiszta klasszicizmusba itt, hazánkban ment végbe. Aránylag gyorsan, a hazai fejlődés korai éveiben már kialakítja, megtalálja a lassanként polgárinak mondható új igényeknek megfelelő építészeti típusokat.

Ha a Tempietto-tervnek, a Deák téri templomnak, a székesfehérvári megyeházának — mint hiteles műveinek — jellegzetességeit figyelembe vesszük, akkor el kell ismerni, hogy az épületek sajátos tömegességében, a komoly jellegű, kissé súlyos építészeti tagolásban még a barokk utórezgése érződik. De ezt a barokkos súlyosságot nem csupán a felépítés és a belső kialakítás világossága, értelemszerűsége ellensúlyozza, hanem a klasszikus építészet formatárából kölcsönzött tagolóelemek felhasználásának mikéntje, ami már nem a klasszicizáló későbarokknak, hanem a klasszicizmusnak az ismérve. Az épülettést egységes kezelése, önmagában befejezett, zárt egysége, a faltömegnek mint síknak hangsúlyozása, a tagolásnak és a részleteknek sajátos nyugalma és egyöntetűsége mind olyan vonások, amelyek a klasszicizmust jellemzik. A néhány évtized alatt bekövetkezett változást, illetve azt az új fejlődési fokot, amelyet Pollack művei elődeivel szemben mutatnak, szemléletesebbé tehetjük, ha a hazai későbarokk két legjelentékenyebb képviselőjének, Hefelének és Fellnernek alkotásait idézzük emlékezetünkbe. Világosság és áttekinthetőség, egyes klasszikus építészeti elemek és formák felhasználása, ünnepélyesség s hatásos tér- és tömegalakítás ezeknél a mestereknél is megtalálható, mégpedig magasrendű és feladatonként váltakozva művészi megoldásban. Mégis, milyen súlyos még az egri egykori liceum tőmbje is a székesfehérvári megyeháza mellett, milyen zsufolt és nyomasztó Pollack-kal összevetve a pozsonyi primási vagy a szombathelyi püspöki palota, milyen más felfogás alkotta ezeket az elődöket! A Deák téri templom belsejének egybevetése a

szombathelyi püspöki palota nagytermével vagy az egri liceum dísztermével nem a reprezentációt tükrözi, hanem valamely polgári józanságot, puritánságot, nemis téralakítása mellett szellemben és magatartásban megfelelőt nyújt annak a szerény társadalmi ranggal és még szerényebb anyagi eszközökkel rendelkező evangélikus rétegnek, amelynek az építész pontosan azt az igényét teljesítette, amit azok tőle vártak. Nem csoda, ha Kazinczy 1812-ben, Pesten jártakor annyira el volt ragadtatva e templomtól, hogy építőmesterének nevét tudakolta.<sup>48</sup> A koraklasszicizmus és a későbarokk közötti változások és különbségek szavakba foglalása nem könnyű feladat, az árnyalatok, az izesítő kis eltérések éppen a művészi alkotás vizsgálatánál nagy súllyal esnek latba, de kétségtelen, hogy a hazánkban oly kiemelkedő alkotásokban jelentkező klasszicizáló későbarokk nem közvetlen előzménye Pollack művészetének, hanem annak — ugyancsak későbarokk — előzményeit a lombardiai későbarokkban, illetve klasszicizmusban kell keresnünk. Ezt a neveltetéséről tudott adatokon kívül az előző fejtegetések is kimutatták. Nem szorul bővebb magyarázatra, hogy a lombardiai klasszicizmus és a francia forradalom alatt kivirágzott, de azután fejlődésében megtorpanó, illetve más irányúvá vált francia klasszicizmus más előzményekből alakul ki, másféle társadalmi légkörben fejlődik, mint a miénk, és ezért szükségképpen másféle kell hogy legyen, mint az a művészet, amelyet — ebben az esetben — Pollack Mihály művészetében megismerünk.

A francia és az olasz klasszicizmus az 1800 körül már Európa-szerte kialakuló klasszicizmus első jelentkezése. Hogy ez így történt, nagyon is érthető, ha figyelembe vesszük a fejlődés itt és ott megragadható sajátosságait és azt a körülményt, hogy a klasszikus ókor hagyománya e területeken állandóbb termékenyítője az élő művészetnek, mint Európa többi országában. A független nemzetté alakulásáért folyó küzdelem, a feudalizmusból való kiszabadulás törekvése éppen az osztrák megszállás alatt senyvedő Lombardiában volt erős, abban a Lombardiában, ahol Leopoldo Pollack működött és Pollack Mihály tanult. A fejlődést mozgó eszmék indokolják tehát, hogy az európai klasszicizmus korai szakaszában az olasz és mellette a francia művészetnek jut fontos szerep, de egyúttal igazolják azt is, hogy a fejlődés e lendületének megakadásával, a napoleoni császárság megalakulásával és Lombardiára is kiterjedő uralmával miért vált ez a klasszicizmus aránylag rövid idő alatt akadémikussá, miért vesztette el mindjebbiban sajátos helyi vonásait és miért kellett az éltető eszme nélkül létrejött alkotásoknak bizonyos archaizáló, tudálékos, kiagyalt jelleget öltetni.

Az egyetemes művészet, főleg az építészet kutatásában évtizedek óta sok zavar származott abból, hogy a kutatók nem választották szét a klasszicizmusnak az egyes stíluskorszakokban többé kevésbé jelenlevő tendenciáját a klasszicizmustól mint stílusfogalomtól, illetve stíluskorszaktól.<sup>49</sup> Ez a tisztázatlanság, a pusztá formái jellegzetességekre építve, Palladióban a klasszicizmus őst és főforrását tisztelte mindaddig, amíg Brinckmann és a rajta épülő újabb építészettörténeti kutatás kimutatta Palladio tér- és tömegformálásának jellegzetes barokk vonásait. Mindez figyelmeztet arra,



hogy a fejlődés túlságosan egyszerű, szimplifikált felvázolása hamis eredményekre kell hogy vezessen, szegényíti, szűrkíti azt a sokrétűséget, ami minden nagy alkotásban múlt és jövő jelenlétét bizonyítja.

A magyarországi fejlődés szempontjából erre azért kellett rámutatni, mert — múltunk hiányos feltárása ellenére is — világos, hogy a klasszikus tendencia nálunk mindvégig erősebben érvényesül, mint a környező népeknél. Ennek okait már korábban kifejtettem.<sup>50</sup> Ebből következik, hogy a klasszicizáló tendencia erősödése és térhódítása nálunk a későbarokk korában magas művészi virágzást hoz létre, jelentősebb alkotásokat, önállóbb műveket, mint másutt. Ez az előzmény emeli a klasszicizmust mint stíluskorszakot magas művészi jelentőségre, mert Magyarország talán az egyetlen olyan terület, ahol a XIX. század első évtizedeiben szerencsés körülmények és hatások együttese révén a klasszikus tendencia szervesen fejlődik át a klasszicizmus stílusába. A fordulópontot talán legvilágosabban Péchy Mihály művészete jelzi, ahol a klasszicizáló későbarokk és a klasszicizmus küzdelme jól megfigyelhető. Pollack Mihály művészete már egy lépéssel előbbre van, még legkorábbi műveiben is — mint előbb érintettem — erősebben él a klasszicizmus alkotómódja, mint a klasszicizáló tendencia, noha korai műveiben nála is sok szál fut a múlt felé.

A hazai klasszicizmus fejlődési körülményeihez tartozik, hogy kezdetben nem volt és évtizedekig sem tudott kialakulni olyan »iskolai« tudáson alapuló, tehát nagyjában megtanulható, akadémikus stílus, mint a nyugati országokban. Mestereink túlnyomó része — ez már az eddigi kutatásokból is megállapítható — a gyakorlatból, a céhélethől kinőtt egyéniség, többször különösebb akadémiai műveltség nélkül. Ez természetesen korántsem jelenti, hogy nem voltak tanultak, nem jártak akadémiaikon, de annyit jelent, hogy szerencsés esetben a feladatokat alkotó módon és nem akadémiai könyvekből variálva oldották meg, általában korántsem állottak az értelmi mérlegelésnek és tudatosságnak azon a fokán, mint a század első felének nem egy jelentékeny külföldi képviselője. Ilyen szempontból mestereinknél, kissé általánosítva, nagyjában kétféle tanultságot különböztethetünk meg. Az egyik csoport jellegzetes képviselője Péchy Mihály, aki hadimérnökséget tanult, de a több éves bécsi tartózkodás, a mérnöki kiképzés magasabb színvonala, esetleg távolabbi tanulmányutak, és kapcsolata a tudás magasabb szintjén álló szakemberekkel neki is magasabb műveltséget biztosított. Ez megmutatkozik abban a biztonságban, öntudatosságban, amellyel tervét szakmai szempontból védelmezi, abban a bölcs rugalmasságban, amellyel alkotása megvalósítása érdekében a debreceni kritikának többször enged. E típus szerényebb méretű képviselői az olyan mesterek, mint Török Ferenc, Ghiba Antal és mások. A második csoporthoz olyan mesterek tartoztak — köztük elsősorban Pollack Mihály —, akik céhbéli neveltetésük mellett vagy után akadémiai tanulmányokat folytattak, valamely jelentősebb külföldi építésznél tanultak, hosszabb-rövidebb tanulmányutakat tettek. A rendszerezett műveltségnek az a foka, amely egy Durand-t, Gillyt, Schinkelt jellemez, az a biztos tudat, hogy a megtanulható minta-

képek követése csak jó eredményeket hozhat létre: nemcsak Pollackból, de nagyjában minden magyarországi mesterből hiányzik. Pollackot nemcsak alkotásai, de levelei is, végrendelete is, a rávonatkozó feljegyzések is művelt embernek tüntetik fel, — sohasem nyújtott példát az önállóságnélküli, az akadémikus mintaképek előtt behódoló építészre, noha erre külföldi társai közt nem egy példát találhatunk. Kétségtelen, hogy az a saját erejéből befutott út, amelyen a korai klasszicizmusból a tiszta, az érett klasszicizmusig eljut, a ritka szerencsés esetek közé tartozik. De azt is hozzátehetjük, hogy ebből fakadnak Pollack művészetének korlátai is: a fantázia mérsékeltebb szárnyalása, a klasszicizmuson túli fejlődés teljes elkerülése. Mindez megóvja őt a nagy hibáktól, de a merész kezdeményezésektől is: ezért nem hajlik a romantikára sem.

Pollack életműve következetes haladást jelent a művészetét jellemző mindkét cél irányában. Az egyik a kialakuló új társadalmi formáknak megfelelő épületek tipológiai megfogalmazása magas művészi szinten, a másik a mult feszélyező örökségének levetkezése és az új feladatoknak megfelelő építőművészeti fogalmazás megteremtése. Kétségtelen, hogy e folyamat nem volt és nem is lehetett minden ízében tudatos, ez ellenkeztet volna hazai fejlődésünk akkori fokával és építészaink, főleg Pollack, fejlődésével is. De akár a sommás, akár a részletezőbb áttekintés azt mutatja, hogy Pollack céljait az említett korlátok ellenére elérte, munkája nagy távlatból tekintve is a maga egészében nemcsak sikeres, hanem korszakalkotó is. Műveinek száma — főleg Hild Józseffel vagy Kassalik Ferencsel egybevetve — szerénynek mondható, még ha számítanunk is kell arra, hogy lappangó adatok, elpusztult és feledésbe merült épületek felmerülése gazdagíthatja még ezt a sorozatot, miként a legutóbb felfedezett tengelici kuria esete mutatta.<sup>51</sup> Mindez arra vall, hogy Pollack a tervező-alkotó építészek sorába tartozik, nem az új típusú vállalkozó-építészekébe, ahová legkiemelkedőbb példaként Hild Józsefet sorolhatjuk. Minden művét alapos mérlegelés után készíti, mindegyik a saját munkája, a pesti építkezések személyes kivitelezése is. Második házassága révén rendezett anyagi körülmények közé kerül, telekvételekkel, telekcserekkkel és más, a korra jellemző építési tőkeszerzési módzatokkal alapozza meg a munkája zavartalan folytatását elősegítő biztonságot. Ez őt látszólag kielégítette: vagyonharácsolás nem érdekli, vállalkozói szellem nem jellemzi. Magatartása e tekintetben a csak bontakozó hazai kapitalizmusra jellemző, sok benne a múltból magával hozott óvatosság és megfontoltság. Egyénisége és művészete egyedülálló, társai vagy jelentéktelenebbek, vagy túljutnak majd e kezdeti fokon és ezzel együtt a tiszta klasszicizmuson is. A hazai klasszicizmus másik nagy képviselője, Hild József sem hasonlítható össze vele, mert az a két évtizedes különbség, amellyel Hild pályája indul, azt jelenti, hogy ő már a tiszta klasszicizmus korában tanul és kezd dolgozni, sok tekintetben kész megoldásokat vesz át, nagyszámú munkamegbízása miatt sokszor ismétlésekre kényszerül, és részese már annak a korszaknak, amikor művészet és társadalom mindjobban elszakad egymástól és ezért az építész alkotása sem tudja annyira előremutatóan, a maga



teljességében a kor előrevivő erőit kifejezni. Ebből magyarázható, hogy Hild a Lloyd-palota és a Valerogyár építése közé eső korszakban — tehát 1827—1839 közt, a tiszta klasszicizmus éveiben és Pollack működésének delelőjekor — egyidejűleg, egymással párhuzamosan tervez klasszicista stílusban és gótizáló romantikában, mint a cegléd-szökehalompusztai kis kúria, a bajnai kastély vadászlakja mutatja, sőt ugyanekkor találunk példát olyan sajátos eklektikára is, amire az egri székes-egyház tornyai nyújtanak példát. Mindez nem előny és nem hátrány: olyan tény, ami részben Hild művészi arculatából, részben fejlődési-történelmi helyéből fakad.

Pollacknál mindvégig megfigyelhető az olaszos késő-barokkból a tiszta klasszicizmusba vezető út. Ez mutatkozik meg városi sorház építésében, ha az erős közep-hangsúlyú, gazdag plasztikájú 1810-beli Szalay-háztól figyeljük működésének fő állomásait Kováts Moyses 1811-beli Sebestyén-téri házán, Kardetter Tamás 1812-beli háromemeletes sarokházán át Kováts Moyses Kishid-utcai házáig (a későbbi Vadászkiúrt), vagy Horváth József 1815-beli Kossuth Lajos-utcai házáig: nemcsak az egyszerű eszközökkel kialakított, méltóság-teljes sarokház palotaszerű típusa alakul ki, hanem a bejárat csarnok—lépcsőház—udvar együttesének nagyarányú változatai is, amelyek a monumentális középületek előkészítői.<sup>52</sup> Ugyanekkor nemcsak az új bérház-palota, az egyszerű városi lakóház foglalkoztatja, hanem olyan különleges feladat is, mint a Brudern-ház, ahol kedvezőtlen telekkörülmények ellenére sikerül olyan, európai viszonylatban is új megoldást találni, amely az utcásor tiszteletben tartásával nagyszámú üzlethelyiség elhelyezésére alkalmas átjárót hoz létre.<sup>53</sup> Az 1815 után felsorakozó művek nemcsak a feladatok, hanem a megoldások nagyoobszerű voltát, művészi igényességének emelkedését jelzik. A Szép-utcai egykori Almásy—Zichy palota 1817-ben, a Nádor-utcai egykori Festetich-palota hármás épülete 1820—1826-ból, a hatalmas Wurm-ház 1821—22-ből és végül saját háza 1822-ből mind a már megindult fejlődésnek további, egyre emelkedő megoldásai.<sup>54</sup> Mind az épülettömeg tagolásában, mind a legfontosabb belső térrészek alakításában a világos áttekintés és a mérsékelt díszítés — ami egyúttal mérsékelt pénzbefektetést is jelent — a feladatok oly magas szintű megoldását mutatja, ami hazánkban példátlan.

De ugyanezeket a törekvéseket mutatják középületei is, azzal a többlettel, hogy művészi színvonaluk, megfogalmazásuknak sokrétűsége, részleteik gazdagsága érthetően túlszárnyalja amazokét. A székesfehérvári megyeháza (1807) idegen kezdeményezésből származó, félkész épületmagja megkötötte a tervezőt a homlokzat végleges kidolgozása terén, mégis a közép-rész tartózkodó kiemelése, az oldalszárnyak egyenletes üteme, az egész épülettömb biztonságot sugárzó nyugalma és monumentalitása, a részletek és arányok már itt jelentkező szépségével olyan mozzanatok, amelyek sokkal érettebb megoldásban a szekszárdi megyeházán jelentkeznek: a dór oszlop- és pillérrend komoly méltósága, a látszólag földből kinövő oszlopcsarnok levegősége és mégis nyugodt biztonsága, a zárt belső udvar tompított sarkaival és a hangsúlyos részekén hármás

ablakokkal, a kényelmes szélességű és emelkedésű, rusztikusan egyszerű és mégis ünnepélyes belső lépcső ezt az épületet a vidék legszebb megyeházájává avatja. Ugyanakkor mindkettőnél figyelemmel van a reprezentáció, valamint a célszerűség kielégítésére és annak az új öntudatnak a tükrözésére, amelyet kora társadalma az új középületben kifejezni kívánt. A sort a jászberényi városháza zárja le 1832-ből, amely nehezebb tervezési körülmények ellenére az Alföld egyik legjobb középülete lett. Folytathatnánk a sort a Vigadó, az egyházi alkotások, a kastélyok felvonultatásával: mindezek ilyen vagy olyan tekintetben előkészítői annak a legnagyobb feladatnak, amelyet a Nemzeti Múzeum építése jelentett és amely Pollack művészetének, mondhatjuk, egyúttal a magyarországi klasszicizmusnak legnemesebb, legértettebb alkotása.

Az előzőekben vázolt gyors menet is mutatta, hogy Pollack Mihály az építészet minden területén működött. Nemcsak feladatainak, hanem megoldásainak sokfélesége is meglepő, főleg ha figyelembe vesszük alkotásainak relatív alacsony számát. Működésében a világi építészeté a döntő rész, ezen belül pedig a városi-polgári, valamint a közületek új igényeit kielégítő monumentális műveké. Ezért elsősorban ezekre voltunk tekintettel.

Pollack művészetéhez fűződik tehát a hazai építészetnek a későbarokkból tovább fejlődő, attól szabaduló tiszta klasszicizmus kivirágztatása és — érett alkotásai-  
ban — annak beteljesedése. Természetes, hogy ebben a fejlődésben Pollack társai, nagyobbak és kisebbek, részt vesznek, egyéni alkotásaikkal színezik és kísérik ezt a folyamatot, de mint kétségtelenül legerősebb tehetsége az első évtizedeknek, ugyanakkor mint olyan építész, akinek az érett klasszicizmusban — tehát a harmincas években — a legtöbb jelentékeny alkotásra nyílt alkalm, nem egyszerűsítjük le túlságosan a fejlődést, ha e szakasz legjellegzetesebb, leginkább meghatározó egyéniségeként Pollackot tekintjük. Újból hangsúlyozni kell, hogy az általa kifejlesztett stílus nem pusztán import, nem mesterséges csinálmány, főleg nem erőszakolt, könyvből vett képződmény, hanem szerves folytatása annak a sokféle csirának, amely részben Pollack egyéni képességei, egyéni fejlődése révén, részben a hazai sajátos fejlődés következtében jutott magas virágzáshoz. Pollack nagy tette, hogy mindezt: a személyében összpontosult szerencsés hajlamokat, műveltségét és az olasz-francia hagyományt olyképpen tudta a hazai hagyományokkal és igényekkel összhangba hozni, feladataiban oly mindenre kiterjedő érzékkel megvalósítani, hogy ez páratlan a mi fejlődésünkben, és más művész esetében, hasonló teljességgel nem mutatható ki. Ilyképpen az ő klasszicizmusa az előzményekből szervesen következő, múlttal és jövővel sok szállal egybefonódott olyan erőteljes stílussá vált, amelynek gazdag virágzása, erős utóélete egyedül magasodik ki hazánk újkori művészetének, főleg építészetének történelméből. Ez a művészet nemcsak az építészet új gyakorlati feladatainak tudott eleget tenni, hanem egyúttal kifejezője annak a történelmi fejlődésnek, amely hazánkban — egyszerűsítve a korszakhatárokat — 1800 és 1840 közt játszódott le. Az önmagára ébredésnek, az új öntudat reprezentatív



igényének, a világosan látó, a maga területén értelmével, szilárd magabiztosságával élni és kormányozni tudó nemzetnek fiatal törekvéseit testesíti meg, azét a korszakét, amely küzd a maga haladásáért, a középkorias kötöttségek lerázásáért, a maga függetlenségéért és a műveltséghez való jogáért, de amely százados elmaradását, politikai fejletlenségét egyszerre pótolni még nem tudta, hiszen új irányítói — főleg a közép-nemesség és a vele együtt menetelő, új és vegyes összetételű polgárság — érthető korlátai miatt nem szabadulhatott meg mindazoktól a gátaktól, amelyek teljes felszabadulását lehetővé tették volna.

Nagyon érthető, ha ez a stílus — amely 1830-ig legfejlettebben az építészet terén bontakozik ki — valóban általános tetszést aratott. Nemcsak városi és vidéki, közületi és magán, nemesi és polgári, világi és egyházi megbízások terén egyeduralkodó, hanem az új ország megváltozott, »megszépült« új arculatát állandó tetszés kíséri sajtóban, irodalomban egyaránt, hazai és külföldi utazók nyilatkozataiból ez csendül ki. Nem is szükséges a klasszicizmus lelkes hívét, Kazinczyt újra idézni, elfogulatlanabb szemtanúk azok az útleírások és vezetők, amelyek szerény átlagműveltségű szerzők tollából adnak hírt a közvélemény felfogásáról.

Már 1803-ban, amikor az új stílus még csak bontakozni kezd, Leyrer pesti könyvkereskedő városvezetőjében kilenc képmelléklet közül hármatszentel a klasszicizmus alkotásainak, köztük a még épülőfélben lévő Festetich-nyaralónak.<sup>55</sup> Schamznak már sokkal részletesebb városvezetője 1821-ben lelkendezik a szépülő városért, a Dunasor többemeletes házaiért, és Pollack valamennyi művét kiemeli a legszebb épületek említésénél.<sup>56</sup> Dicséri a homlokzatok könnyed és változatos kialakítását, és szeretné teljesen átépíteni a belvárosi templomot, amely túlságosan kimutatja »den alles überladenden Geschmack des vorigen Jahrhunderts«. Fáy András 1825-beli beszámolója is büszkeséggel említi az új épületeket, noha »többnyire olyaké, kiknek bölcsője a Magyar Hazába nem ringottak«. <sup>57</sup> Szívesen látja ezek (idegen mesterek és építetők) meghonosodását és kikel »korcsosodott régi Törzsökeink ellen, kiknél az ősi lélek csillogáson, idegen majmoláson, kapkodó lélekke sülyedt le«. Ő tehát ezt az építészetet — a múlttal összehasonlítva — hazainak, magyarnak érzi. Feldmann és Dorffinger vezetői szintén felsorolják a jelesebb épületeket, ezek közt Pollack valamennyi alkotása szerepel, és hangsúlyozzák az építészek magas szakmai színvonalát, külföldi tanultságát.<sup>58</sup> 1830-ban a Die Biene, 1833-ban a Honművész tudósítója lelkendezik az épülő Ludoviceumért és dicséri a »kiváló« Pollackot.<sup>59</sup>

Ez a népszerű művekből vett néhány példa kellően rávilágít arra, hogyan vélekedtek a kortársak Pollackról és általában a klasszicizmus építészetéről, főleg annak központja, Pest átalakulása kapcsán. Mindez azt bizonyítja, hogy ez az építésmód teljesen megfelelt a kortársaknak és korántsem volt megkésett, még a külföldi fejlődéssel összehasonlítva sem.<sup>60</sup> Elegendő e szempontból az építészünket közelebbről érdeklő két vezető egyéniségre, a bécsi Kornhaeuszre és a poroszországi Schinkelre rámutatni, akiknek működése Pollack-kal teljesen egyidejű. A hazai építészetnek ez az egyidejűsége az európai

fejlődéssel erősíti ugyan a hazai fejlődést, de korántsem jelenti a hazainak azonosságát a külföldivel: ahogyan más előfeltételek után, más és más körülmények közt alakul ki a klasszicizmus a XIX. század első harmadában a nyugat fejlettebb országaiban, további menete is más és más. Már jeleztük, miért vált több helyen az akadémikus terméketlenség és merevség, az utánérzés és iskolás elsajátítás kifejező eszközévé, ami természetesen nem jelenti azt, hogy legnagyobb képviselőiben nem emelkedett volna az építőművészeti alkotás magas fokára. Olyan országban pedig, amelynek fejlődése a miénkhez hasonlóan a középkorias megkötöttségektől való lassú és késői felszabadulás jegyében folyt le, mint például Oroszországban, a klasszicizmus építészete, a miénkhez hasonlóan, termékeny fejlődést, sajátos hazai vonásokkal erősen fűszerezett változatot mutat. Elég, ha sok más példa helyett Rossi leningrádi alkotásaira mutatunk.

A magyarországi klasszicizmus építészetének első szakasza — amelynek fő képviselője Pollack Mihály — időbelileg és művészi színvonal tekintetében megfelel az általános európai fejlődésnek, megfelel a hazai igényeknek, sőt képes arra, hogy a folyamatos építészeti tevékenységet magas színvonalon és széles körben kifejlessze. Ez először fordul elő a török hódoltság óta és azt bizonyítja, hogy ez az építészet megfelelt a társadalmi-gazdasági körülményeknek.

Más kérdés azonban, mennyiben képviseli ez az építészet azt a tudatosan nemzeti művészetet, amelyet az irodalom és a zene ekkor már kialakított. Kétségtelen, hogy a nemzeti művészet igénye még alig vetődött fel. Képzőművészetünk fejlődése nem tartott lépést az irodalommal, s elmaradása egyre növekszik, ahogyan az irodalom gyorsuló fejlődése szinte a politikai fejlődés irányítójává válik. Ferenczy István korai és részben sikertelen kezdeményezése — a magyar szobrászat alapítására — ezért kellett, hogy kudarcha fulladjon. Meller Simon találóan jegyzi meg, hogy ha nem is vált a magyar szobrászat alapítójává, de a magyar művészi öntudatává igen. Petrovics Elek élesszemű megállapítása szerint »akadtak festőink és szobrászaink, de festészetünk és szobrászatunk alig... az építészettől marad tehát az egyedüli művészeti ág, amelynek gyakorlatában némi körvonalai bontakoznak ki legalább egy magyar helyi iskolának. — Az 1824-ben Rómából hazatérő Ferenczy István azzal a tudattal jön meg, s a művészet nemzeti jelentőségének kevéske lelkes híve azzal a reménnyel fogadja, hogy ő alapítja meg, valóssággal elkezd a magyar nemzeti művészetet.«<sup>61</sup>

A harmincas években megkezdődött és a negyvenes években fokozódott a nemzeti művészet iránti kétségtelen igény, amely állandóan növekvő elégedetlenséggel látja a klasszicizmusban a nem-nemzetit. Hogy ez a változás hogyan ment végbe, fokról fokra hogyan erősödött: azt még nem kutattuk ki eléggé. 1824-ben, amikor a klasszicista Ferenczy a magyar művészet apostolaként tér haza és kezdi el tisztára olaszosan klasszicizáló műveit, Kazinczy Ferenc rosszállóan említi Povolny építőmester nevét, aki a nyirábrányi Fördögh-kastélyban az egyes homlokzatokat más és más stílusban készítette: van görög és van gótikus is.<sup>62</sup> Kazinczy rosszállása éppoly jellegzetes, mint az a



bizonytalanság és stíluskeresés, amely ezt a vidéki mestert vagy az építetőt erre a nyilván naiv egyvelegre készítette. Szentmiklóssy Alajos Nemzeti ízlés című »bökverse« 1830-ban bő jegyzetben fejti ki, hogy »saját architekturánk nincs« résszerint, mivel sátoros eleinknek sem volt, résszerint mivel későbbi építőmestereink idegen példányok után indulván, feledék a nemzeti karakter bélyegét, a művészségek ezen ágára reá nyomni. Némely cikornyás és ékeskés templomaink s lakházaink figyelembe sem vétethetnek, mert hiszen látnivaló, hogy azok avult gothicus stylus szerencsétlen maradványai, fonák áltöntéssel a magyar ízlésbe.<sup>63</sup> Szentmiklóssy tehát mindent elvet, ami volt, figyelembe sem veszi a klasszicizmust, de kiutat sem tud mutatni. Noha Kisfaludy Sándor és Horvát István barátja, aki a haladást képviselő Bajzával szemben csúfos vereséget szenvedett Bök-versei miatt (ún. epigramma-pör), nem tekinthető a helyes nemzeti érzés és hazafiság képviselőjének, írása mint kortünet jellegzetes és a klasszicizmussal szemben fellépő »nemzeti« igény csíráit jelzi.

A pesti építéssel behatóan foglalkozik Széchenyi István »Pesti por és sár« című, 1837–40 közt írt, de csak halála után közzétett értekezése. Bár elsősorban a célszerűség és egészségvédelem szempontjából bírálja a várost és épületeit, poros és fásítatlan utcáit, kifogásolja, hogy nem a házban lakók öröme, hanem az utcán sétálók tetszésére törekszik az építész, s jó mintaképekért Angliához fordulna, de néhány jellegzetes megjegyzéssel a klasszicizmus ellen kel ki. »Magam is tanultam architecturát, hanem már gyermekkoromban sem akartam elhinni azon nec plus ultrát, miszerint tesztem például négy határozott oszloprend s egyéb már megállapított rendszabás volna. Soha nem tudtam átlátni 'ötödik' meg 'hatodik' oszloprendet mért nem volna szabad divatba hozni.« (25. l.) »...valamint minden nemzetnek, mely még cosmopolitai zagyvalékra nem olvadt egybe, sajátosságának megfelelő öltözte van, úgy külön-külön országra nézve is külön-külön lakház építési ízlés illik inkább, mit megint az éghajlat határoz el.« (96. l.) — »Pest, a mindegyre fejledező Pest semmi sajátossággal nem bír s félig meddig muszka-légben, félig meddig olasz minta után épült új része — az órul hallgassunk — úgy áll a mindennapi prosa hamuszínű köntösében, mintha a magyar nemzet minden eredetiségéből kikopott volna... Pest építményeinek... nincs Magyarországhoz illő képük, nincs saját ábrázatuk« (102. l.), s ezért az »északázsiai góth mintát« ajánlja, amit az angolok is követnek.<sup>64</sup>

Széchenyi írása jellegzetes »saját ábrázat« követelése miatt, jellegzetes az anglofil gothicizmus követelése miatt is, de szava nem válhatott szélesebb körben ismertté. Mégis e példák azt mutatják, hogy a változás, a klasszicizmustól való elfordulás iránti igény a 30-as években lassan jelentkezett, noha elsősorban nem művészek adnak ennek hangot. Úgy látszik, erős közvélemény ezt a változást ekkor még nem táplálta, a szórványosan jelentkező vélemények valahogyan periférikusan hangzanak el s nem tudnak a klasszicizmus helyébe mit javasolni. Ezért érthető, ha a 30-as években épülő vagy befejeződő nagy középítkezések, mint a Nemzeti Múzeum vagy a Ludoviceum, sem tervezésükor, sem munka közben nem váltottak ki semmiféle

ellenvéleményt, még a felkért külföldi bírálók, Nobile és Schinkel részéről sem. Természetesen ezek részéről nem a nemzeti ízlés igénye, mint inkább az »ó-német styl« ajánlása lett volna várható.

1835-ben Barabás Miklós és nyomában több kisebb művész Pesten telepszik le, és ezzel válik állandóvá a város művész-központ jellege. Az igazi változás 1840 körül következik be, Kossuth vezetőszerének kibontakozásával, a forradalomhoz vezető fejlődés gyorsulásával, a képzőművészet területén a Pesti Műegylet alapításával, elsősorban azonban Henszlmann Imre és társainak fellépésével. A Mátyás-émlék körüli vita 1840 után kezdi furcsállani a magyar nemzeti hős antikos ruhaviseletét és a nemzeti szobrászatért annyi eszmei hévvel küzdő Ferenczy István élesen megvédi a maga álláspontját, amivel újra szembekerül Széchenyivel. Ez is mutatja, hogy a magyar nemzeti művészet iránti igény fokozódik 1840 körül.<sup>65</sup>

Most jelentkezik az a sajátos kettősség, ami a negyvenes évekre oly jellemző. A nemzeti jelleg érvényesülésének egyre fokozódó, de erősen tartalmi-irodalmi síkon jelentkező igénye, amely a korai történelmi festészetet is irányítja: a múlt dicső tetteire, történelmünk legfőbb eseményeire, alakjaira való emlékeztetés kétségtelen mozgósító jellegű, segíti még a fogyatékos művészi előadás ellenére is a politikai fejlődést, erősíti a nemzeti öntudatot, — de hol marad a »honszeretet ébresztésének« ez a módja attól a fejlettségtől, amellyel a negyvenes évek irodalmi alkotásai a forradalomhoz vezető, azt előkészítő szakasz fejlődését támogatták. A művészetnek ebből a fejletlenségéből fakad, hogy a történelmi festmények többnyire érzelmes élőképek; általában a nép iránti érdeklődés, a polgári jelleg erősödése életképekben jelentkezik. De a mindjobban szűkülő és nem bővülő tematika, a családi érzelmesség eluralkodása az eszmei gyöngeség tünete. Ez korántsem jelenti azt, hogy lebecsüljük e művek történelmi értékét, megfeledekezünk arról a jelentőségről, amelyet ezek az alkotások fogyatékoságaik ellenére igényelnek, de hogy forradalmi romantikának, a szó politikai értelmében igazi nemzeti művészetnek Barabás Miklós életképeit vagy Kiss Bálinték történelmi festményeit nem nevezhetjük, az eddigiekből is világos.

Ha ilyen nehéz fejlődési körülményekkel küzdenek az úgynevezett ábrázoló művészetek, mennyivel súlyosabb körülmények akadályozhatták az építészet fejlődését, nemcsak azért, mert nem »ábrázol«, hanem mert a kialakult technikai és a fennállott gazdasági viszonyokkal sokkal szerveesebb a kapcsolata, mint az ábrázoló művészeteké. Európa-szerte általános törekvés ekkor építészet terén is a múlt felé fordulás, mégpedig nem az emberiség »általános« múltját értékeli immár — ez volt nagy általánosságban az antikon alapuló nyugati klasszicizmus —, hanem a saját nemzeti múltat. Ezt meglepő egyértelműséggel a középkorban vélik megtalálni. A romantika európai és főleg hazai fejlődésének kérdései, a fejlődést tápláló gyökerei és mozgató erői sajnos még meglehetősen tisztázatlanok, mai tudásunk ahhoz sem elegendő, hogy ezt a nagy változást summázni tudnánk. De bármilyen tisztázatlan is a kérdés, annyi már most is világos, hogy az új polgári-nemzeti fejlődés azért választotta mintaképül a góti-



kát, mert a polgárosodó-világiasodó későgótikában látja a szabadabb fantáziának, a csirázó nemzeti fejlődésnek, az uralkodó feudális művészettől való eltávolodásnak, helyenként tudatos szembefordulásnak azt a korszakát, amelyet az utána következő abszolutisztikus monarchikus művészet nem folytatott és nem is folytathatott. Ez az egész középkor-felé fordulás erősen érzelmi jellegű volt, kevésbé lehetett tudatos, céljában, tartalmában, irányában tisztázott, és az is kétségtelen, hogy e téren sokkal erősebb szálak fűzik hazai fejlődésünket az inkább hátra, mint előremutató közép-európai, főleg német fejlődéshez, mint ahogyan ez a megelőző korszakban, a klasszicizmusban fennállott, noha a klasszicizmus építészeti származásra nézve, a megbízók nagy része születésére nézve a német nyelvterületről származott.

A változásnak, fejlődésnek, tudatosodásnak művészet-terén az is egyik jele, hogy amíg a klasszicizmusnak — tartós és gazdag virágzása ellenére — nem volt rendszeres hazai elmélete (Kazinczy elszórt megjegyzései ezt nem pótolhatták), addig a negyvenes évek elején kezdődő új fejlődésnek Henszlmann Imre személyében képzett és tudatos ideológusa jelentkezik. Elméletét elsősorban 1841-ben megjelent »Párhuzam«-ában fejti ki, és mondanivalóját többféle összefüggésben, kisebb-nagyobb problémákkal kapcsolatban más írásaiban tovább mélyíti.<sup>65</sup> Műveinek magas színvonalát, igényességét, magatartásának bátor és harcias voltát lehetetlen volt nem észrevenni, és érthető, ha mellette és mögötte kisebb képességű fegyvertársak is felvonulnak. A fejlődés ingadozásai és ellentmondásai Henszlmannnál, területünk legjellegzetesebb és legkiválóbb képviselőjénél is éles világossággal mutatkoznak. Ugyanaz a Henszlmann, aki világosan látja, hogy »a realisták, a nem-álmódók a valódi művészet alapjának éppen a nemzetséget, a nemzeti jellem előtűntetését ismerik el«, aki a németalföldi romanisták elsekélyesedésének okát az idegenszerű elemek bevezetésének tudja be, aki óva int a majmolástól és »egészséges vaskosság hiányát« veti festőink szemére, aki a régi mesterekre mutat, »kikben nemzeti jelleg volt s tanuljunk tőlük, hogy lehet a művészt környező életből nemzeti művészetet alkotni« s ezért sem javálja kezdő művészek külföldi iskoláztatását, aki 1843-ban fájjalja, hogy nem talál »igazi magyar stíli, eredeti mintául szolgálható képet vagy szobrot egyet sem«, — ugyanez a Henszlmann később, amikor építésetről van szó, kijelenti, hogy »magyar styl nincs«. A német gótikát állítja fel példaképpen, mert ez a stíluskorszak hozta létre a legtöbbféle és a legkiemelkedőbb megoldásokat mindazon feladatok számára, amelyek a kortársak részéről fellépnek. Amilyen élesen bírálja a hazai képzőművészet jelenségeit, minden mozzanat iránt érdeklődve, annyira meglepő, hogy építészetünkkel nem foglalkozik, sem bíráló, sem dicsérő megjegyzésre a forradalom előtti írásaiban nem lelünk. Úgy látszik, csak az emigráció éveiben fordul teljes érdeklődéssel az építészet felé. Talán ő maga sem látta világosan az építészet sajátos szerepét, noha a nemzeti művészet követelését erőteljesen hangsúlyozza.

Henszlmann nyomán többben is foglalkoznak a nemzeti művészet kérdésével. A Pesti Hírlap programadó áttekintése az 1842. év művészetéről nemcsak azt jelzi,

hogy a minőségi igény növekedett, nemcsak vallásosság és nemzeti érzés azonosságát hangsúlyozza, de először mondja ki az egyébként dicsérően említett Hild Józseffel kapcsolatban, hogy »idegen stylben« dolgozik.<sup>67</sup> Ez is arra vall, hogy a klasszicizmusnak mint idegen, nem-nemzeti stílusnak felismerése csak 1842 után, Kosuth vezetés szerepének kialakulása után kap erősebb hangot.

Ekkor válik általánossá a középkornak mint példaképnek előtérbe állítása, és szinte magától értetődik, hogy a klasszicizmus építészettől való elszakadás először inkább formai-alaktani területen indul meg. A fantázia »felszabadítása«, a már únttá vált klasszikus formátár megkötöttségeivel szemben elsősorban ornamentika terén vagy a régi díszítőelemek felhasználása terén jelent változást. Fokozza a nehézségeket, hogy a középkor hazai emlékanyaga — amúgy sem túlságosan gazdag sorozat — ekkor még alig vált ismertté, tudományos feltárása éppen Henszlmann és társainak munkásságával indul meg. Így nálunk a gótizálás eleinte nem stíluszista utánzás, tudományos rekonstrukción épült, hanem sajátos változatokkal, valami keverék stílussal jelentkezik. Hogy ezt a különös középkort a kor sajátjának érezte, egyben nemzetinek, inkább, mint a klasszicizmust: feltevésként el kell fogadnunk, mert a további fejlődés ezt látszik bizonyítani. Hogy ebben az újfajta stíluskeresésben németellenességet, a német mesterektől és építetőktől a magyarságra erőszakolt klasszicizmuson aratott diadalt láttak volna, történelmietlen állítás és épp oly kevésbé hihető, mint az, hogy az 1848 előtti építészeti alkotásokon itt-ott jelentkező keleties elemek népünk kelethez tartozását, illetve ennek a tudatnak a felébredését bizonyítanák.<sup>68</sup>

Bár nagyon is kérdéses, hogy helyes-e a negyvenes éveknek fentjelzett próbálkozásait »romantikus stílus« megnevezéssel illetni, egyelőre — tisztázatlansága ellenére — használjuk ezt a stílusmegjelölést. Nemcsak azért, mert a múlt kötöttségeitől szabadulni vágyó, forradalmi változást sürgető áramlatok a szakirodalomban romantikusként szerepelnek, de azért is, mert a változatosságnak, a kevésbé megkötöttnek, a fantázia foglalkoztatásának az az igénye, amelyet az antik oszloprendek, a parkányok szigorú uralma, a finom belső arányokban és kötött ritmusban jelentkező klasszicista építészet nem tudott már kielégíteni, megközelíti a romantika jelentésének egy részét.

Érdemes kissé megvilágítani a romantika hazai jelentkezésének első tüneteit. Amikor az 1838. évi nagy pestbudai árvíz után, a rendkívüli építészeti konjunktúra idején nemcsak a rég bevált, hanem a hazai fiatal mesterek, sőt az idegenből jött mesterek is komoly megbízásokhoz jutnak, jelentkezik nálunk először, habár még igen óvatosan, az úgynevezett romantikus építészet.<sup>69</sup> A szemöldökparkányok koronázását egymásnak támaszkodó, akantuszszzerű levelekből formálják, a voluták, a konzolok, sőt az egyenes szemöldökparkányok is megvékonyodnak, hajlékonyabbá, játékosabbá válnak, elvesztik korábbi súlyos, a szerkezetet éreztető jellegüket és a falfelület élnkítésére szolgáló díszítéssé válnak. Ez a folyamat — amely tehát nagyjában megtartja a régi formákat, de azok felhasználásában, arányaiban nyújt újat, hogy lassankint új formá-



kat, például csúcsíves párkányokat is beengedjen — nagyjában azonos módon jelentkezik Pesten és vidéken. Időrendi fellépésük is nagyjában azonos, noha erre a vidéki építészetre vonatkozólag még kevés pontos adatunk van. Elsősorban Hild József az, aki — talán Angliát járt vagy angol metszetkiadványokat ismerő megbízói révén — alkalmazza az új formákat a bajnai kastély vadászlakáéhoz készített tervvázlatain, vagy a cegléd-szökehalompusztai kis kuriánál: csúcsíves és számárhátú ablakokat vagy ablakkoronázásokat, de az alapjában még klasszicista épülettömbön mindez inkább díszítésnek, változatosságnak hat. Jellemző az is, hogy az épülettömb maga, a nyílások ritmusa, az emeletszintek aránya egyelőre változatlan marad, a díszítés segítségével mégis valamelyes új benyomás keletkezik, s ebbe az újba — úgy látszik — beleéreztek vagy magyarázták a »nemzeti« jelleget is. Néhány évvel később, de még 1848 előtt, a fiatalabb építészek egyes műveknél — például Zitterbarth a Nyugati-pályaudvar indóházánál, Diescher egyes bérházainál — kísérleteznek ezzel az újnak érzett stílussal, amely szemükben talán nemzetinek is hatott. Ugyanakkor a klasszicizmus több vidéki alkotása, például a bajai Vojnich-kúria, az oszlopfőkön akantuszlevelek helyett a magyar címert alkalmazva próbált változatosságot, hanem véleménye szerint nemzeti elemet alkalmazni.

Ez a romantikus építészet éppoly kevésbé tekinthető nemzetinek, mint ahogyan nem a »nemzeti romantika« alkotásai Kisfaludy Károlynak viharzó tengert vagy éjszakai vihart ábrázoló festményei sem. De nem jelent »nemzeti romantikát« Zichy Mihály Koporsó-lezárása vagy Mentőcsónakja sem, amely »magas és merész hangjával ijesztően szakítja meg ... a szeliden érzelmes festészet csöndjét ... a romantika igazi hangja, de a nemzeti tartalom nem járt együtt vele« (Petrovics).



12. Gerster Károly: Borsody-ház (Arany János u. 16).

Mindez jelzi annak a hiányérzetnek az erősödését, amely a klasszicizmussal szemben 1840 után fellépett, érezteti azt a bizonytalanságot, amelyet e próbálkozások elárulnak, rámutat azokra az ellentmondásokra, amelyek közepette e stílusváltozás kibontakozni igyekszik. A képzőművészet terén, főleg azonban az építészet terén jelentkező klasszicizmus-ellenesség tehát a romantika olyan válfaját hozza létre, amely részben nem talál rá a helyes kifejezésre és formára, részben külsőséges módon igyekszik ezt az inkább sejtett, mint ismert stílust kialakítani. Nem véletlen, hogy építészet terén azoknál a mestereknél mutatkozik bátrabb, önállóbb és ezért termékenyebb, de a vázolt viszonyok miatt nagyjában sikertelen próbálkozás, mint aminők Wieser Ferenc és Miks Ferenc, majd Gerster Károly és Feszli Frigyes voltak, akik már egy fiatalabb nemzedékhez tartoztak.<sup>70</sup>

A negyvenes évek közepétől — ha kerülőutakon is — de nagyobb alkotásokkal is jelentkezik a főleg román és arab elemeket felhasználó romantika.<sup>71</sup> Jelenként és feltűnést keltő mű volt Gerster Károly Borsody-háza 1845-ben, amelynek »keleties« díszítése mellett az egész homlokzaton uralkodik még a síkszerűségnek és az egyenletes ritmus szigorú klasszicista elvének szabálya<sup>72</sup> (12. kép). Nem csoda, ha az Életképek lelkesen üdvözlzi az új épületet: »Ideje már, hogy építészeink kibontakozhassanak az egyformaságból, ámbár a görög styl gyönyörű, de ha csak azt építünk, a város egyhangú lesz.«<sup>73</sup>

Ugyancsak 1845-ben kezdi el Ybl Miklós főt templomát, amely kívül-belül költséges igénnyel készülve, 1855-re készült el. Mindkét most érintett alkotás romantikus ugyan, de nem jellegzetesen magyar, sőt egyiknél sem mutatkozik erre irányuló törekvés.

Sokkal jelentősebb mester a külön utakon járó Feszli Frigyes.<sup>74</sup> 1845-ben érkezik Pestre és azonnal résztvesz az Országháza épületére kiírt pályázaton.<sup>75</sup> 32 pályázó közül első díjat nyerve, méltán keltett nagy feltűnést. Pályaterve valóban monumentális alkotás, nagy és eredeti tehetségre vall, de újszerűsége ellenére sem tekinthető nemzetinek, tudatos magyar stílusnak. Éppoly kevésbé tekinthető annak a képviselőház terve sem, amelyet Gersterrel és Kausserrel együtt készít.<sup>76</sup> Úgy látszik, a magyar nemzeti stílus kialakításának tudatos törekvése Feszlinél is csak később, a forradalom utáni években alakult ki. Külön kérdés — amelynek válaszlására nem ide tartozik —, hogy Feszli e korai művei mennyiben azonos törekvésűek főművével, a Vigadóval, és mennyire lehet ez utóbbira és többi tervére is a romantikus stílusjelölést alkalmazni. E kettősség, illetve az itt lappangó ellentmondás válthatta ki Henszlmann súlyos bírálatát Feszli Vigadójáról.<sup>77</sup>

A negyvenes évek második felében tehát konkrét alkotásokban és tervekben is jelentkezik a nem-klasszicista építészet, de kérdés, hogy ezek mennyire valósították meg építészet terén a nemzeti stílus követelményét. Az igényváltozás sürgető voltát nem csökkenti az a körülmény, hogy építészet terén kevesebb alkotásban ölt testet az új stílus, hiszen az építészeti stílus változásának ütemét sokféle tényező irányítja, és korántsem lehet oly ruganyos, mint például a festészet. De ahogyan a nemzeti romantika első jelentős festészeti



alkotása, Madarász Viktor Hunyadi László siratását ábrázoló festménye, (1859), úgy a forradalom előtt építészeti terén sem találunk igazán nemzeti stílusú alkotást.

Másik jellegzetessége a forradalom előtti évek építészetének, hogy a »romantika« sokszor párhuzamosan jelentkezik a klasszicizmus alkotásaival, nem egyszer azonos építész munkásságán belül. Példa erre Hild József is, vagy a kisebb vidéki mesterek sorából Fruhmann Antal. Ezzel az ingadozással és kettősséggel — amely lényegesen eltér a Feszl művészetében jelentkező újnak keresők, alkotó jellegétől — kezdődik az az elszakadás, amely az építészeti formai megjelenítése és belső tartalma között egyre erősödve, az abszolutizmus éveiben majd oda vezet, hogy az építészek nagy része az építettől megkivánt stílusban tervez, illetve — iratlan szabályként — az épület típusa határozza majd meg, hogy a tervezőnek melyik stílust kell alkalmaznia.<sup>78</sup>

Mindennek Pollack művészetében nyoma sincs. Nála az ingadozásnak, romantikus próbálkozásoknak a csiráját sem találjuk meg. Szervesen következik ez abból, hogy Pollack a lombardiai klasszicizmusból kiindulva jutott el a tiszta, érett klasszicizmusig. 1843-ban, a Nemzeti Múzeum nyers elkészültének időpontjakor már 70 éves, fejlődése befejezett, túljutott az új stíluspróbálkozások valószínű korán. Nem teljesen egészséges, megfelelő megélhetéssel rendelkezik, a munkát mindinkább átengedi igen közepes tehetségű fiának, Pollack Ágostnak, akinek műveiben — hasonlóan a sokkal tehetségesebb és rugalmasabb Hildhez — párhuzamosan jelentkezik egy mindinkább merevedő, fáradt klasszicizmus a romantika kissé külsőséges próbálkozásaival. Hogy Pollack Mihály helyeselte-e vagy ellenezte-e ezt az új irányt: egyelőre nem dönthető el.<sup>79</sup> Nem tette magáévá, eddig ismert művei legalábbis erre vallanak, nem kívánt benne részt venni, de tűrte, akár fia, Pollack Ágost, akár tanítványa, Ybl Miklós járt az új felfogás útján. Bizonyítja ezt Ybl Miklós alkotásainak első, romantikus felfogásra valló szakasza, noha Ybl külföldi útjáról visszatérve mint tervező építész a céhmesteri joggal rendelkező Pollack Ágosttal együtt nyit irodát. Egyébként is Pollack Mihály ezekben az években már mindjobban visszavonul, lemond megbízásairól s hivatalos funkcióiról, és a múzeum befejezése után jelentős munkája már nincsen. Így késői éveinek stílusát egyelőre nem tudjuk műveken át megismerni. Valószínű, hogy nem jutott túl azon a művészeti felfogáson, amelynek legérettebb kifejezését a Nemzeti Múzeum épülete nyújtotta, és ha lett volna módja az annyira óhajtott Országháza tervezésére: valószínűleg ez is a klasszicizmus stílusában fogant volna. De erre a megbízásra már nem került sor, a nádor Pollack iránti minden bizalma és megbecsülése mellett is kitérően válaszol ez irányú kéréseire és hangsúlyozza a jelígy pályázat szükségességét.<sup>80</sup> Sajnos az Országháza-pályázat tervei kevés kivétellel elvesztek, és így az sem állapítható meg, részt vett-e Pollack ezen a pályázaton. Ilyen munkájáról a kortársi írások sem emlékeznek meg.

Mindez arra vall, hogy Pollack nem jutott el a romantikához vagy bármely más új stílusváltozathoz,

hanem megmaradt az általa kialakított klasszicizmusnál. Ezt a tényt lehet érdemének felfogni, de lehet benne korlátait is látni. Ha az első felé hajlok, nem elfogultságból történik, hanem azért, mert egészségesebb, őszintébb tünet a saját fejlődése és képességei szabta korlátokat betartani, mint külsősegesen, őszintétlenül olyan új áramlatot, szinte divatot utánózni, amelynél hiányzik a meggyőződés hitelessége, tartalom és forma szétválaszthatatlan egysége és ezért szükségképpen felületességre vezet. Nagyrészt ilyen jegyeket mutatnak a klasszicista építészeknek azok az alkotásai, amelyek 1848 előtt a romantika valamely változatának próbálkozásai.<sup>81</sup>

Kétségtelen, hogy 1848 után, sőt a forradalmat közvetlenül megelőző években sem Pollack személye, sem alkotásai nem szerepelnek a sajtóban, nem találkoznak megbecsüléssel és megértéssel, ha aránylag ritkák is a kifejezetten szembeforduló hangok. Halálakor az újságok is hallgatnak, az ötvenes években jóformán nem fordul elő az irodalomban. És mégis meglepően erős és nagy annak a klasszicizmusnak az utóélete, amelyet legmagasabb fejlettségében Pollack Mihály művészete képviselt. Ennek az utóéletnek a pontos, lépésről-lépésre kibontakozó menete, a létrejött változatokkal sajnos még nem eléggé felkutatott. Az 1845 utáni építészeti adatai, a mesterek és egymás közötti kapcsolataik, Pest és a kisebb vidéki központok szerepe, az egyes központok egymással való kapcsolata, kisugárzásaiknak hatásköre még nem áll teljes világossággal előttünk. De ha fogyatékosak is még adataink, ha ismereteinket sokféle hiány jellemzi, ha sok tekintetben stíluskritikai érvekkel is kell dolgoznunk: tagadhatatlan, hogy nemcsak a negyvenes években, hanem az ötvenes években is, akár az Alföld<sup>82</sup> vagy a Dunántúl, akár a Tiszántúl vagy a Vág völgye építészetét figyeljük, főleg a kisebb, világi és egyházi épületek terén, túlnyomóan a klasszicizmus stílusával találkozunk, azzal a klasszicizmussal, amelynek kimagasló példáit a pesti vezető építészek, köztük elsősorban Pollack Mihály alkották 1845 előtt. A klasszicizmusnak ez az elterjedése nem áll meg a vidéki városok építkezésénél, hanem tovább szivárog a falusi-népi építészetbe és hosszantartó élettel végigvonul a XIX. század második felének szinte egész tartamán. Az így létrejött változatok és új színező vonások bizonyítják annak a klasszicista tönek a termékenységét és hazai talajban való erős gyökereztetését, amely klasszicizmus kibontakozását az előbbieken igyekeztem vázolni a legnagyobb példán, Pollack Mihály működésén keresztül. Ez a széleskörű elterjedés, ez a hosszantartó utánélés, a mindinkább népivé válás, a termékeny kapcsolat és kölcsönhatás a helyi-népi építészettel, amelyből izesítő jegyeit virágzása megindulásakor is merítette, ez magyarázza és indokolja a klasszicizmusnak mint hagyománynak — természetesen sem mint egyetlen, sem mint bénítóan megkötő hagyománynak — fontosságát. Hogy ebben a fejlődésben Pollack Mihály milyen sokrétűen vitte a vezető szerepet és miben áll ebből fakadó történelmi jelentősége: az előző fejtegetésekben igyekeztem megvilágítani.<sup>83</sup>

ZÁDOR ANNA



- <sup>1</sup> Zádor Anna, Leopoldo Pollack és Pollack Mihály. Arch. Ért. XLV (1931) 230. kk. (A továbbiakban: Zádor, Pollack).
- <sup>2</sup> Kauffmann, Ernst, Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution. Zeitschrift für bildende Kunst (1929) 38. kk. — Uő., Die Stadt des Architekten Ledoux. Kunstwissenschaftliche Forschungen II., Berlin 1933.
- <sup>3</sup> Biró Béla, Magyar művészek Olaszországban a 19. század első felében. Művészettörténeti tanulmányok Lyka Károly 85. születésnapjára. Bp. 1954. 531. kk.
- <sup>4</sup> 1. sz. Állami Levéltár (a következőkben Pesti Lvt.) Relat. a. m. 3653.
- <sup>5</sup> Tarchiani, Nello, L'Architettura Italiana dell'Ottocento. Firenze 1937. 13. kk. — A századvégi Róma akadémikus és internacionális művészetéről I. B.M. Blumenfeld és Ж. А. Мачулевич, Класицизм Большая Советская Энциклопедия Москва 1953. XXI, 368. kk. — A társadalmi-kulturális helyzet jó összefoglalását nyújtja Luigi Salvatorelli: Pensiero ed azione del Risorgimento. Torino 1944. bevezető fejezete. A könyvre Szauder József volt szíves figyelmemet felhívni.
- <sup>6</sup> Zádor Anna, A Nemzeti Múzeum. Bp. 1953. — Magángyűjteményekben is voltak ekkor már építészeti metszetek, így Schams 1821-ben megjelent művében említi a Brudern-féle gyűjteményt, amelyet tulajdonosa előzekényen az érdeklődők rendelkezésére bocsát.
- <sup>7</sup> Zádor—Rados, A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. 73. és 141.
- <sup>8</sup> Uo. 43.
- <sup>9</sup> Uo. 256. kk. Hild Adalbertre és Vincére vonatkozó adatok.
- <sup>10</sup> Uo. 40—41.
- <sup>11</sup> Schoen Arnold, A pesti Deák téri evangélikus templom. Bp. 1931. — Uő., A Kálvin téri református templom. Bp. 1939. 35. — Uő., Prixner és a »Mondolat«. Műbarát I (1921) 248. kk. — Uő., Fővárosunk 1800—1873 közt. Bp. 1948.
- <sup>12</sup> Pesti Lvt. Pesti tanácsjegyzőkönyvek. 1798. ápr. 4. No. 1494. (A tanácsjegyzőkönyvek itt és a következőkben használt adatait — amennyiben másként nem jelölöm meg — Nagy István és Turányi Kornél gyűjtésének köszönöm.)
- <sup>13</sup> Pesti Lvt. Pesti telekátírási jegyzőkönyvek. 1799. febr. 13.
- <sup>14</sup> Pesti Lvt. Pesti tanácsjegyzőkönyv, 1802. No. 4755.
- <sup>15</sup> Uo. 1802. No. 4823 és 5169.
- <sup>16</sup> Uo. 1803. No. 3498.
- <sup>17</sup> I. bejegyzését első fia születésekor: Matricula Baptisatorum ab Anno 1774—1809. 115. számú kötet a pestbelvárosi r. k. plébánia hivatalban. (Az adatot Schoen Arnold dr.-nak köszönöm.) Itt Pollack foglalkozásaként a ritkán használt Architectus szerepel, mivel azonban ezeket az adatokat bemondás alapján jegyzik be, ebből következtetést levonni nem lehet. — Valószínű, hogy Pollack polgárrá fogadása után, 1802-ben kötött először házasságot, mégpedig Schöffmann Anna Máriával (és nem Krausz János özvegyével, ahogyan ez az irodalomban többször szerepel). Lehetőséges, hogy az asszony az első gyermek születésekor vagy röviddel utána meghalt, mert több gyermek az első házasságból nem származott és 1808-ban, második házassága kötésekor Pollack mint özvegy szerepel.
- <sup>18</sup> Pesti Lvt. Pesti telekátírási jegyzőkönyv, 1801—7. kötet. 1804/5572. számú határozat és Pesti telekíratok 1804/882. közli az átirást.
- <sup>19</sup> Pesti Lvt. Pesti tanácsjegyzőkönyv, 1804/1708. — Többen azt kérik, hogy az építéshez szükséges kőanyagot saját telkükön termelhessek ki, de a tanács ehhez nem járul hozzá, mert a kőfejtés regale-jog. Uo. 1804/2008.
- <sup>20</sup> Uo. 1804/3214. — A többirányból érkező panaszra a kőbánya bérli a terméskő árának felemelését kéri, véleményük szerint ugyanis a jelenlegi munkabérek mellett nem tudnak megfelelő munkaerőt biztosítani, sőt a legények inkább máshol — pl. a ténylegi uraságnál — vállalnak munkát, de nem dolgoznak a megélhetésüket sem biztosító bérek mellett. (Uo. 1804./3614 és 4689.) — A kérdés fontossága miatt a m. kir. kamara átír a tanácshoz a kőbányai munkások napszámbére ügyében (uo. 1804/6334), és a választott polgárok is próbálnak valami javaslatfélével előállni. (Uo. 1804/6591). — Közben Pollack továbbra is részt vesz a város csatornázási és szilépítési munkálataiban, és azokra hol előleget, hol az elszámolások megejtését kéri. (Uo. 1804/5521, 6106 és 6659.)
- <sup>21</sup> Az említett épületek reprodukcióit I. Zádor, Pollack. A budai Esterházy-palota fényképét Bertalan Vilmosnak köszönöm.
- <sup>22</sup> Petrik Albert, A régi Pesti-Buda építőművészete. Bp. 1911. III. köt. 16. — Hauszmann Alajos, Budapest építési fejlődésének történetéből. Akadémiai Értesítő XXXVI (1925) 37. — Lechner Jenő, Budapest műemlékei. Bp. [1927]. 191.
- <sup>23</sup> A miniszterelnökségi palota újjáépítése. Vasárnapi Újság (1896) 673. — A miniszterelnökségi palota. Uo. (1897) 852. — A miniszterelnökségi palota Uo. (1899) 237.
- <sup>24</sup> Bierbauer Virgil, A budavári miniszterelnökségi palota. Magyar Művészet IV (1928) 325. kk.
- <sup>25</sup> Zádor, Pollack és Zádor—Rados i. m. 49—50.
- <sup>26</sup> Schoen Arnold, Ki volt a miniszterelnökségi palota külső reliefjeinek a szobrásza? Történetírás II. (1938). 149—150. — Horváth Henrik, Budapest műemlékei. Bp. 1938. 54. — Voit Pál, Egy régi pesti patika. Tanulmányok Budapest múltjából VII. (1938). 61.
- <sup>27</sup> E motívum továbbélésének példái a Hadnagy u. 2. helyén egykor állt Kuka Szilárd háza, Zitterbarth Mátyás műve 1814-ből és Sággy Ferenc háza a mai Döbrentei u. 15. alatt az 1810—15-ös évekből. A budai építészeti igazgatóság iratai közt levő tervekre Zakariás Sándor volt szíves figyelmemet felhívni. Hasonló szemöldökpárkány szerepel a székesfehérvári Március 15. utca házában, amelyet ugyancsak Pollack művészetével hoztak kapcsolatba.
- <sup>28</sup> Dreger, Max, Baugeschichte der k. k. Hofburg bis zum XIX. Jh. XIV. Wien 1914. Österreichische Kunsttopographie. 309. kk. — Baldass, Alfred, Wien. Wien, 1928.
- <sup>29</sup> Nem nyújt bizonyítékot Maurer János márványozónak itteni szereplése sem, aki részt vesz a palota belsejének aranyozási munkálatainál (Pesti tanácsjegyzőkönyv 1806/7501). Pollack foglalkoztatja ugyan őt a Deák téri templomnál, később a terézvárosi templom oltárainál, de ugyanez a márványozó-aranyozó mester dolgozik pl. a belvárosi templomnál is, amellyel Pollacknak nem volt kapcsolata.
- <sup>30</sup> A székesegyházra vonatkozó irodalom építészettörténeti feldolgozását legteljesebben Gosztonyi Gyula műve nyújtja: A pécsi Szent Péter székesegyház eredete. Pécs 1939.
- <sup>31</sup> Buck József pécsi építőmester látszólag behatóan foglalkozik az építkezéssel, illetőleg a gyakorlati kérdések megoldásával. 1805.márc. 25-én kelt tervezete (Beiläufiger Entwurf Zu dem Bau der Hiesigen Löbl. Domkirche in betref der Zubereitung wie auch den Anfang, Vortsetzung, dann die Beendigung desselben, wies volget) pontról-pontra haladva sorolja fel a tennivalókat, amelyek alapján az építész tervei megvalósíthatók (»Der Architect mechte gleich befähiget werden die einzelne Plane der Zergliederung zu zeichnen, der Anfang soll auf folgende Art geschehen«). A tervezet nem közöl neveket, és egyelőre az sem állapítható meg, hogy az építész említésénél Pollackra vagy önmagára céloz-e? (Pécsi Káptalani Levéltár CDXCIV. 55: Entwurf Zu den Gebäude der hiesigen löblichen Domkirche a Buk.) Az itt és a következőkben idézett pécsi iratok felhasználását Vörös Márton levéltárvezetőnek és a Káptalani Levéltárnak köszönöm.
- <sup>32</sup> Zádor Anna, Pollack Mihály tolnamegyei építkezései. Művészettörténeti tanulmányok Lyka Károly 85. születésnapjára. Bp. 1954. — Az egykori Ludoviceum építése előtt tanulmányútra megy Bécsbe és Bécsűjhelyre, I. Bachó László, A m. kir. Ludovika Akadémia története. Bp. 1929. 124. kk.
- <sup>33</sup> Pécs, Káptalani Levéltár CDXCIV. 59. Litterae Architecti Pollak ad Gianony!
- »Pest den 12 ten Juny 807  
Bester Herr Gianony!  
Ich überschicke Ihnen hiemit die Pläne zur Säulenstellung, samt der Anmerkung wie so wohl das Säulen Postament, als auch der zwischen Sockel in Quadrate einzuthellen wären; welches alles mit rothen Linien angezeigt ist Nebst bei finden Sie auch die Lehren zu denen beyden Schaft Gesimse, und zu denen 1 sten Fenstern welche aber meines Erachtens heuer nicht nothwendig sein werden, Ihre mir bekannte Geschicklichkeit lässt mich um so mehr eine höchst fleissige Ausführung hoffen, da Sie selbst zu sehr Künstler sind, um nicht zu wissen wie ein grosser Theil des guten Effectes eines Gebäudes von der fleissigen Ausführung abhängt. Übrigens brauche ich Ihnen auch nicht zu sagen, dass an denen eingeschickten Lehren nichts geändert werden darf. — Ich erwarte von meinem Ballier die bestimmte Nachricht, dass Sie alles erhalten, und auch schon zu arbeiten angefangen haben werden. — Ich bin mit vieler Ergebenheit Ihr dienstwilliger Freund Mich. Pollak m. p. Architect.



A Monsieur Monsieur Gianony Maitre de Pierre a 5 Kirchen<sup>31b</sup> Pécs, Káptalani Levéltár CDXC VII. 66 (Versio Epistolae Michaelis Pollák Architecti). Külzetén: Litterae Architecti Pollák ad Reverendissimum Custodem Anno 1807 missae.

<sup>32</sup> Vallási és Egyházi Tár, II. 1832. 180—192. l.

<sup>33</sup> Historia Brevis venerabilis capituli cathedralis ecclesiae Quinque-Ecclesiarum a prima ejusdem origine usque finem anno 1838 concinnata per Paulum Aigl, Quinque Ecclesiae 1838.

<sup>34</sup> A fordítást Horváth János kollegiális szíveségének köszönöm. A latin szöveg így szól: »Anno 1805, die 19 Maji servatae sessioni Cap. aderat quoque Pesthiensis Architectus Polyak. In hac ordinatum est: ut pro adaequata Templi cognitione, extenso ejus in plano mensuratur, idque ideo: ut lapida secundum planum, penes contractualiter elaborandas formae □ lapides, intuitu defixiones pretii, semet dirigere valeat. Architectus autem Pesth, suum palerium cum 2. sodalibus, magistro murario Quinqueecclesiensi hujusque sodalibus collaboraturis, mittat. — Eodem porro anno die 7. Augusti in Consistorio Capl. binae delineationes exhibitae sunt, una Architecti Pesthani, eaque formae Romanae, altera magistri graphidis Quinqueecclesiensis Puch, quibus — refert Protocollum anno 1805—7. Augusti ad invicem collatis cum norma Romana Columnas Anaglyphis diversis distinctas habens, et in exteriore parte Ecclesiae versus meridiem adhibenda Puchiana leviori pretio struenda veniat, murorumque firmitati magis subserviat, ac in reliqua Majestaticum quid praesferat, eadem in omnibus acceptata est.« Aigl i. m. 242.

<sup>35</sup> Hunfalvy—Rohbock, Magyarország és Erdély eredeti képekben. Darmstadt 1860. 123. kk.

<sup>36</sup> Henszlmann Imre, Die Kathedrale von Fünfkirchen. Mitteilungen der k. k. Centralkommission XIII. 1868. 40. kk.—Uő., Pécsnek középkori régiségei. I. 1869, II. 1872, III. 1873. — Uő., Régészeti úti jegyzetek. Arch. Ért. III (1870) 290. kk. — Uő., A pécsi székesegyház restaurálása. Arch. Ért. (1882).

<sup>37</sup> A pécsi székesegyház restaurációja. Egyházművészeti Lapok III (1882) 161—174.

<sup>38</sup> A pécsi székesegyház érdekében. Szekszárd. 1882. 8.

<sup>39</sup> Gerecse Péter, A pécsi székesegyház és faltestményei. Pécs. 1891. — Dolonecz J., A pécsi bazilika. Vasárnapi Újság 1891. 398—404.

<sup>40</sup> Szőnyi Ottó, A pécsi székesegyház leírása az 1802. évi átépítés előtti állapotban. Pécs, 1916. — Uő., Adalékok a pécsi székesegyház történetéhez. Pécs—Baranyavármegyei Múzeumegyesület értesítője. Pécs, 1912. — Uő., A pécsi székesegyház. Magyar Művészet V (1929) 490. kk. — Uő., A pécsi székesegyház Szent Mór korában. Pécs.

<sup>41</sup> Lechner Jenő, Kauszer József emlékezete. M. M. É. É. Klny. IV (1921) 123. — Vámos Ferenc, Feszl Frigyes és kora. Magyar Művészet (I) 1925. 356. kk.

<sup>42</sup> Gerevich Tibor, Magyarország románkori emlékei. Budapest 1932. 52.

<sup>43</sup> Fülepp Lajos, A magyar művészettörténelem földatai. A Magyar Tudományos Akadémia II. osztályának Közleményei II/1. 21. l. Helyesen nevezi hóhérolásnak Schmidt építkezését.

<sup>44</sup> Vörös Márton pécsi levéltárvezető szíves közlése szerint a Szőnyi-hagyaték szétszóródásával az átépítéssel kapcsolatos maradványok elvesztett. — A Schmidt-féle átépítés előtt készült felmérési rajzok — amelyek időközben ugyancsak súlyosan megsérültek és részben elvesztettek — másolatait Gosztönyi Gyula építész készítette el, a tervanyag az Építészeti Tanács Műemléki csoportjának tervtárában található. Ebből közlöm a 8—11. képeket.

<sup>45</sup> Zádor—Rados i. m. 80. kk.

<sup>46</sup> A Honderfú gúnyosan számol be erről, IV/I. 1 (1846) 156—157. — Pollack más esetben is tiltakozik terveinek »renoválása« ellen, l. Der Spiegel XVIII (1845) 1102. has. — Tiltakozásának nyilván csekély eredményre lehetett, ami az 1845 körüli évek felfogásának változására jellemző.

<sup>47</sup> Schinkel említett műveit l. F. Landsberger. Die Kunst der Goethezeit, Leipzig 1931. és C. Lorck, Karl Friedrich Schinkel. Dresden 1939. és Karl Friedrich Schinkel. Herausg. von der Deutschen Bauakademie. Berlin, 1952. művekben. — Az angliai úgynevezett első gótizáló hullám legjelesebb alkotásai: Ch. Wren: Tom Tower, Christ Church College. Oxford 1681—82; Nich. Hawksmoor: All Soul's College, Oxford 1743; John Vanbrugh: Vanbrugh-Castle, Greenwich 1717; Henry Leene: Hartwell Church, Bucks 1753; James Wyatt: Fenthill Abbey 1795—1807. — Képeket l. John Summerson, Architecture in Britain 1530—1830. London 1953. 238. kk.

<sup>48</sup> Képek közlését l. Zádor, Pollack. 114—116. és 124. képen.

<sup>49</sup> Kazinczy Ferenc levelezése. Közéleteszi dr. Váczy János. XII. köt. 168 (a továbbiakban: Kazinczy Ferenc levelezése). Kis Jánoshoz intézett, 1812. nov. 15-én kelt levél. — A templom első modern méltatója Fülepp Lajos, Magyar művészet. Bp. 1923. 43.

<sup>50</sup> Kauffmann, Emil: Klassizismus als Tendenz und als Epoche. Kritische Berichte (1931—32) Heft 3. 201.

<sup>51</sup> Zádor—Rados i. m. bevezetése.

<sup>52</sup> Zádor A.: Pollack Mihály Tolna megyei építkezései, és uő., Pollack.

<sup>53</sup> Pollack Mihály tervei az 1. sz. Állami Levéltárban őrzött Szépészeti Bizottság tervanyagában találhatók a következő számok alatt: Sz. B. 332 (Szalay-ház), 597 (Kováts Moyzes háza), 759 nagy alakú (Kardetter-ház), 1432 (Kováts Moyzes Kishíd utcai háza). — Az alaprajzok fejlődésének kérdésével először Bierbauer Virgil foglalkozott: Pollack Mihály a régi pesti paloták építőmestere. Magyar Művészet I (1925) 552—562.

<sup>54</sup> Időbelileg a legközelebbi példa George Cavendish 1818-ban épült londoni Burlington Arcade-ja.

<sup>55</sup> Sz. B. 1983 nagyalakú (Almásy-ház), 2934 (Festetich-ház), 3019 (Wurm-ház), 4301 (saját háza).

<sup>56</sup> Leyrer, Joseph, Die Stadt Pesth und ihre Umgebung in Briefen von einem Fremden. Pesth 1803.

<sup>57</sup> Schams, Franz, Vollständige Beschreibung der königlichen Freystadt Pest in Ungern. Pesth 1821. 65. (a Dunasorról): »... indem nach einem regelmässigen, vorgeschriebenen Verschönerungsplan eine Reihe schöner drey Stockwerke hoher Hauser da stehen, die in ihrer zierlichen aeussern Form mit einander wetteifern.« — Uo. 70. (Nagyhíd utca, ma Deák Ferenc utca): »... ist unstreitig die Schönste — — — auch die Göttergasse (ma Október 6. utca) kann man unter die schönsten zaehlen, denn die üppige Fülle an Ideen und Bildern und eine seltene Lebendigkeit in der Darstellung der Facaden wird sie in Kürze zu einer wahren Göttergasse bilden«

<sup>58</sup> Fáy András, Levéltörődék Pestről. Felsőmagyarországi Minerva I/IV (1825) 488—493.

<sup>59</sup> Feldmann, Wegweiser durch Pesth und Ofen. Pesth 1827. — Wegweiser für Fremde und Einheimische durch die königlich ungarische Freystadt Pesth von Jos. And. von Dorffinger, Pesth, 1827.

<sup>60</sup> Die Biene I (1830) 8. — Honművész (1833) 239. és 619.

<sup>61</sup> Vámos Ferenc, Hagymányok a máglyán. Kecskemét é. n. főleg 126 és 193.

<sup>62</sup> Petrovics Elek, Jegyzetek művészetünk történetéhez a XIX. században. Budapesti Szemle 1933. Klny. Felhívja a figyelmet arra, hogy Ferenczy mindvégig megmarad a klasszicizmusnál, noha legfőbb híve Vörösmarty, akinek munkái »lerombolták a klasszicizmust«. Ez is rávilágít irodalom és képzőművészet eltérő fejlődésére, amit még a legnagyobbak — így Vörösmarty — sem ismertek fel.

<sup>63</sup> Kazinczy Ferenc levelezése. XIX. köt. 141.

<sup>64</sup> Szentmiklóssy Alajos, Bökversek. Kiadta és bevezető tanulmánnyal ellátta Tóth Károly. Bp. 1938. — A »Nemzeti Izlés« című Bökvers így szól:

Herder imádja Homért, Tasszot teszi ennek elébe  
És Virgilt Voltér mellyike mond igazat?  
Nemzeti izlés mindkettőt viszi egyszerű szépnek  
A német, s elegant francz ragyogónak örül.»

A vers is mutatja, hol tart a szerző a nemzeti izlés értelmezésében. Még jobban kiviláglik ez a verséhez fűzött saját jegyzetéből: »Minden nemzet saját színeit dicsőítgeti, csak mi magyarok látszunk a hiúság ezen törvénye alól felmentve lenni. Mi a szép világban bizonyos cosmopolitizmusra szaggatunk, de úgy ne járjunk mint a majom ki minden más állatot utánozni tud magának azonban semmi caractere nincsen. Erre szomorú példának hozhatjuk föl az architecturát, mely ha bátor a többi művészségek között, hazánkban leginkább virágzik is, mégis sajnosan meg kell ismernünk: hogy nekünk magyaroknak jelenkorig saját architecturánk nincs. (Most következnek a szövegrészben idézett rész, aztán:) De bátor kénytelenek voltunk ezen szomorú igazságra nemzetünket figyelmeztetni, reméljük mindazáltal, hogy idővel saját architecturánk is leend, mert illő, hogy a magyar színek a legszebbek a világon, a művészetek minden ágában örökösítenek. Melly büszke lehet az olasz, francia, angol, s némely tekintetben a német is, midőn nemzeti színeit más nemzeteknél föltűnni látja! Mikor fogunk mi magyarok ily szerencsével kérkedhetni? Jelenkorig ebbeli dicsőségünk egyedül a huszárköntösből áll, mellyel idegen nemzetekhez is csillogni büszkélkedve szemlélhetünk.« — A gothicus szóhoz ezt a jegyzetet fűzi: »Horváth István azon állítását, hogy a régi Góthok Palócok voltak, hazánkfijainak figyelmükbe ajánljuk.«



<sup>64</sup> Széchenyi István, Pesti Por és Sár. Gróf Széchenyi István fennmaradt munkái. Pest 1872. 102. kk.

<sup>65</sup> *Téhel Péter*, A magyar nemzeti művészet kialakulásának kérdése a reformkorban. Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészeti tudományi Karának Évkönyve 1953. 260.

<sup>66</sup> *Henszlmann Imre*, Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közti különös tekintettel a művészet fejlődésére Magyarországon. Pesten 1841. — *Uő.*, A rajzoló művészetek főfeladatai. Budapesti Szemle II (1840) 193. kk. — *Uő.*, Általános nézetek az aegyiptusi művészetekről. Athenaeum I/27 szám (1840) 417—428. has. — *Uő.*, A bécsi múkiállítás. Uo. I. (1840) 661. kk. has. — *Uő.*, Hogyan lehet korunkban régi műtárgyakat előadni. Uo. I (1840) 737—742. és 753—759. has. — *Uő.*, Nyilatkozatok a művészet ügyében. Uo. II (1841) 800. kk. has. — *Uő.*, Műegyesület. Uo. II (1841) 5—11. és 17—24. has. — *Uő.*, Jegyzetek egy levélre. Uo. II (1841) 797. has. — *Uő.*, Nézetek az 1841-ki pesti múkiállítás iránt. Pesti Hírlap (1841) 59. szám, 497. kk. — *Uő.*, A Ijibay-féle mell-szobor ügyében. Uo. (1841) 83. szám 702. kk. — *Uő.*, Idei múkiállítás. Uo. (1843) 272. szám. 535. kk. — *Uő.*, Hölgyvezető a Pesti Múkiállításban. Életképek, II (1844) 203—209., 242—247., 281—286. — *Uő.*, Az 1845. évi pesti múkiállítás. Pesti Hírlap (1845) 533. szám 159. — *Uő.*, Az 1846. évi pesti múkiállítás. Uo. (1846) 725. szám. 96. — *Uő.*, Hölgyvezető a pesti múkiállításon. Életképek I (1846) 261. — *Uő.*, Az 1847. évi pesti múkiállítás. Pesti Hírlap (1847) 938. szám. 133. — *Uő.*, Jelentése hazai műemlékekről. Magyar Academiai Értesítő I (1847) 223. és II (1848) 43. — Henszlmann mellett több új író is jelentkezik. Az ismertebb Vahoton kívül például *Ney Ferenc*, Művészet. Életképek I (1844) 93. — *Uő.*, Az idei múkiállítás. Uo. II (1844) 145. — *Pap Gábor*, Irány rajzok. Uo. II/4 (1848) 97.

<sup>67</sup> A Pesti Hírlap (1843. 209—210—211. szám). Értekező rovátában nagy áttekintést nyújt a hazai irodalom, zene és képzőművészet állapotáról. Az utóbbiról többek közt ezt mondja: »A rajzoló és képzőművészetnek nálunk még nemzeti alapja sincs, nemhogy már csak félig-meddig fölépült magyar Pantheonnal bírna. Még eddigelé nem születtek magyar művészek, kik e nemben a' sajátos, eredeti magyar stílynek csak keletkezési nyomait is föltüntették volna. Az igaz, van már műegyesületünk, s ennek jószándékú közremunkálása által a' múkiállításokban a' több idegen közt néhány magyar kézből eredő dolgozatot látánk, de igazi magyar stíly, eredeti mintául szolgálható képet, vagy szobrot egyet sem. Némely magyar festész művei ugyan csínben a' külföldiekkel is versenyezhetnek 's kivált a' mennyiben a' külső—de csak a' külső formára nézve—némi magyarságra törekzenek, dícséretre méltók: azonban mily roppant távolságra állanak attól, hogy például tiziani, rubensi, vagy düreri műiskolának magas irányu megalapításához közelítsenek. Különösen fiatal festészeinkben kevés talentum mutatkozik, s vajha csak oly szép reményű egyének többen is tűnnének föl e pályán, mint például Tikos, kinek egyszerű szép dolgozatai már gyakrabban méltányolva lettek. — Mátyás királynak nagy zajjal akaránk szobrot emelni, de midőn nemzetünk a mű idegen szabásu tervét megpillantá, visszajedt a római lapidáris stílustól, elvoná kezeit a' további áldozattól, 's megszünt pártolni az egyetlenegy magyar szobrászt, ki magát a' múbirák elleni védelmében Atrides fiának vallá... Hild jeles építőmestere büszke lehet hazánk, ő oly sok szép és nagyszerű művet hagyand hátra maga után, melyek még századok múlva is méltányoltatni fognak, de ő is idegen stílyben dolgozik.« Végül nyomatékosan utalva Henszlmann »Párhuzamára« követeli, hogy »teremtünk saját nemzeti művészetet«.

<sup>68</sup> *Vámos Ferenc* i. m. 140. 1. és másutt.

<sup>69</sup> Az első »gotikus« stíltre vonatkozó megbízás mint helyreállítás merül fel a belvárosi templommal kapcsolatban, amikor Mayer Mihály kőfaragó megbízást kap arra, hogy a főoltár részére 8 gótikus »stílyű« oszlopot faragjon. (Pesti Lvt. Ptjk. 1805/6899) — A nagy pesti árvíz után szaporodnak a »romantikus« tervek, így Pollack Ágost terve Carl Oberhaeuser számára (Sz. B. 8697, 1840/929). — Diescher terve (uo. 8722), Pollack Ágost »schweizer Hause« terve (uo. 9774). — 1840-ből már ismerünk olyan vedutát, amely három gótizáló ablaknyíláson át mutatja be tájképét. L. *Horvát Henrik*, Holzer Pest-Budai lát képe. Magyar Művészet (1937) 120. és köv.

<sup>70</sup> Állítólag Miksnek köszönhető a Hild-építette Ullmann-ház fűthető lépcsőháza, tüzelőszállító felvonója stb. Pesti sikertelenségén elkedvetlenedve Rimaszombatba vonul vissza és itt él haláláig. Érdekes egyéniségének értékelése mindaddig nem lehetséges, amíg a rimaszombati múzeumban őrzött nagyszámú tervrajzai — amelyeket eddig sajnos sem eredetiben, sem fényképekben nem tanulmányozhattam — nem válnak ismertté.

<sup>71</sup> Jellegzetes a tisztázatlanságra *Ney Béla* jószándékú cikke: Nemzeti építőművészet és stílus. (Bp. 1917. 13. l.) Megkülönböztet nemzeti építőművészetet és nemzeti stílust. Ez utóbbi csak a kiegyezés után tud kibontakozni, képviselői Ybl és Hauszmann. Pollack és társai csakis, mint Feszli nem tartoznak a nemzeti stílus képviselői közé.

<sup>72</sup> Sz. B. 1845/1092, Hochstrasse 227 (Arany János u. 16).

<sup>73</sup> Életképek I (1846) 572. — Feldmann's Wegweiser 1855-ben megjelent átdolgozott kiadása főleg ezt az épületét dicséri: »geschmackvoll in altdeutschem Stil erbaut; aber als einziges in dieser Art, kann es die Monotonie seiner Umgebung nicht aufheben«. (55. l.)

<sup>74</sup> *Vámos Ferenc*, Feszli Frigyes és kora. Magyar Művészet (1925) 340—357. és 403—413. Jelentőségéhez mért feldolgozása sajnos még hiányzik.

<sup>75</sup> Az Országháza építésének nagyarányú terve csupán néhány levéltári adatból és a fennmaradt tervek kis töredékéből rekonstruálható. Ezek szerint Pollack Mihály már 1839 decemberében — amikor a pozsonyi rendek elhatározzák a pesti Országháza felépítését — azzal a kéréssel fordul a nádorhoz, hogy őt bízzák meg előzetes tervvázlat készítésével (O. I. Arch. Pal. Archiducis Josephi. Polit. No. 2367). — 1845-ben igen nagy az érdeklődés külföldiek részéről is, akik türelmetlenkedve kérik vissza terveiket vagy soron kívüli elintéztést kérnek. A nádor nem engedi jelíge nélkül tárgyalnia terveket, inkább visszaküldeti őket. Sajnos a tervek — Feszli és van der Nüll-ét kivéve — elvesztek. Pollack részvételéről nem tudunk, noha 1843-ban újra jelentkezik ez ügyben, a nádor ajánlatát ad notam veszi (uo. Diaet. 1843. 1285.). — Ez is mutatja, mennyire igyekeztek a pályázat széleskörű és titkos voltát megőrizni. Érthetően ezért az az állítás, hogy a nádor mindenáron Pollacknak akarja a megbízást juttatni.

<sup>76</sup> *Zakariás Sándor*, Pesti építőmesterek munkássága 1850—60. Művészettörténeti tanulmányok Lyka Károly 85. születésnapjára. Bp. 1954. 557.

<sup>77</sup> *Vámos* i. m. 343. és *Henszlmann* bírálata az Országos Képzőművészeti Társulat 1867. évi Évkönyvében.

<sup>78</sup> *Schuhmacher, Fritz*, Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Leipzig 1935. 44.

<sup>79</sup> *Sándy Gyula*, Pollack Mihály élete és művei. Magyar Építőművészet. 12 (1907) 2—6. Idézi Yblnek Pollackra vonatkozó szavait: »Szigorú egyenes jellem, nagy tudású ember volt és én mindig örömmel emlékszem vissza a nála töltött időre. Szíves barátsággal viszonzotta hozzávaló ragaszkodásomat és amit tőle tanultam, megmaradt egész életemre.«

<sup>80</sup> I. a 75. jegyzetben közöltek.

<sup>81</sup> *Petrovics Elek*, Megállás, változás és magyarság a művészetben c. tanulmányában (megjelent Élet és művészet, Bp. 1937. 123. kk.) írja: »a művész megáll ifjúkorában kialakított stílusa mellett és nem változik... ez nem változtat azon, hogy maga a művész soha sem áll meg.«

<sup>82</sup> *Imrényi-Szabó Imre*, Öreg udvarházak, Bp. [1944]. *Uő.*: A klasszicizmus stílusváltozatainak kifejlődése a Kiskunság építészetiében. Magyar Építőművészet. I. 1952. 67. kk. — *Katy Imre és Szentkirályi Zoltán*, A XIX. század elejének köznevelési építkezései. Magyar Építőművészet 1952. 248—52. — *Vargha László*, Klasszicista jelleg a nagykunsági népi építészetben. Művészettörténeti Értesítő (1954) 81. kk.

<sup>83</sup> Tévedés lenne a népi építészet sokszor erőteljes klasszicista jellegében a 48-as eszmék továbbélését látni és így a politikai tudatosság oly fokát imputálni, amely ekkor és ezen a területen nem volt lehetséges. — De az is feltűnő, hogy a klasszicizmus hosszú utánélése és népvé válása mellett az úgynevezett romantikus építészet, sem a 48 előtti, sem a 48 utáni, nem terjedt el széles körben, alig jutott el falura és nem vált népi alkotások stílusává. Az 1850—70 közti évek virágzó romantikus építésze — elsősorban Pesten és az ország nagyobb városaiban — behatódó vizsgálatnál bizonyítja, hogy egyre kevésbé a felfelé ívelő polgári fejlődésnek, mint inkább a kiegyezést előkészítő 48-tól eltávolodó társadalomnak igényeit elégíti ki. Nem maradt ugyan kizárólag »főúri stílus« — mint nagyrészt Angliában —, de ha polgárosul is, egy a forradalmi eszméktől merőben távolálló polgárság kifejezőjévé válik. Ezért a sok kastélyt és palotát utánzó, hivatkozódó és belső hitelesség nélküli alkotás. — Egyébként az ötvenes években, a klasszicizmustól való elfordulás legélesebb szakaszában is Vízkeleti Béla, aki Vahot Imre lapjának, a Napkeletnek divat-mellékleteit rajzolja, 1859-ben propagálva a magyaros férfi és női ruhadívatot, alakjait a Nemzeti Múzeum épülete előtt helyezi el.



A vasművesség Európa-szerte a XVIII. század közepén a barokk és rokokó-formák virágzása során hozta létre legtokéletesebb alkotásait. A feudális termelési viszonyok az uradalmak jövedelmével és a jobbágytömegek szolgáltatásaival rendelkező nagybirtokosok részére bőségesen biztosították az anyagi lehetőségeket, hogy otthonukban a költséges, de pompázó barokk építkezési formákat honosítsák meg, védelmi célokat szolgáló régi, kényelmetlen váraikat fölcseréljék a természeti és művészi szépség minden adományával rendelkező kényelmes kastélyokra. A főúri kastélyépítkezés új indítást és lendületet adott a vasművességnek, s különösen a kapu- és rácskészítést segítette virágzashoz. Az előző évszázad vasművességének leggyakoribb terméke még az ajtófogó, zár, kopogtató. Most, a XVIII. században már a kastélyok kertjét záró kapuszárnyak, a paloták homlokzatát díszítő erkély- és ablakrácsok, ablakkosarak, lépcsőkorlátok mutatják a díszítő vasművességnek új irányát, amely egyúttal tökéletesen megfelelt a széles gesztusokat kedvelő barokk mozgalmasság követelményének is. Ebben az időben főleg nyugaton gyakran már szétválnak a tervező művész és a kivitelező lakatos vagy kovács ténykedése.

A barokk vasrácskészítés fontosabb technikai újításai a szélesen kiterjeszkedő nagy méretek és nagy felületek, a korábban alkalmazott hengeres vasrudak helyett a négyszögű rudak, amelyeket gyakran készen kap a lakatos a vashámorokból, a vasnak korábbi egymásbafűzése helyett a tagozott vasdarabok egymáshoz hegesztése, lapolása vagy gyűrűs összekapcsolása. Mások a díszítő elemek is: az egymásba bújtatott rudak, laposra kalapált figurális díszek korábban még elvont geometriai formák voltak, most viszont szívesen alkalmazzák az élethű növényi és állati alakokat, a virágokat, leveleket, indákat, kagylókat. Az akantuszleveses lomb- és indadisz a német barokk vasrácskészítés uralkodó motivuma. A francia tervező és kivitelező mesterek rézmetszetű mintalapokat adnak ki könyv-alakban. Ezek különböző kivitelű kapu-, ablak- és erkélyrácsokat, kulcsokat, pántokat, cégértartókat és egyéb vasműveket ábrázolnak. A mintalapok igen nagy használatnak örvendenek, a barokk vasművesség legtöbbször alkotása e mintalapok valamilyen változatát mutatja, hatásuk alól csak az egészen kivételes képességű, önállóan tervező művészek függetlenítik magukat.

A magyarországi barokk vasművesség a hozzá földrajzilag közel fekvő osztrák és délnémet irány hatása alatt állott. A német mesterek tömör rúdvasból kovácsolták a rácsozatokat díszítve, míg a franciák szívesebben használták levéldísz céljaira a domborított bádogot. Nálunk is a vaskosabb, tömörebb rúdvasrácsok terjedtek el a német mesterek hatása alatt. A délnémet vasműves-

ség barokk irányának egyik központja Würzburg városa volt. Itt Oegg János György mester az ottani püspöki palota kovácsolt vasrácsos kapuján az ágasbogas naturalisztikus díszítő elemek gazdag pompájával állított remek emléket a délnémet barokk vasrácskészítő iskolának. Ebből a würzburgi iskolából került ki a magyarországi barokk vasművesség két kiváló mestere, Fazola Henrik és öccse, Lénárd. Mindkettőjüknek jelentős része volt abban, hogy Eger barokk képe az ő vasműves tevékenységük nyomán még melegebb színt kapott.<sup>1</sup>

Eger a török elvonulása után lerombolt, szegényes falunak tűnik 7—8000 lakosával. Jelentékenyebb épületei nincsenek, de annál nagyobb anyagi erőt képvisel a 13 vármegyére terjedő egri egyházmegye és a 30 falut magábafoglaló egri püspöki uradalom. Barkóczy Ferenc gróf, Egernek 1745-ben hivatalbalépő püspöke az egyházi tizedeken és az uradalom bevételein kívül még fontos közjogi hatalmat is birtokában tart: Heves és Külső-Szolnok egyesített megyék főispáni székét. Hosszú évekre terjedő római és bécsi udvari tartózkodása alatt a pompakedvelő, életélvező nagyrúró fényűző hajlamai uralkodnak el rajta. Jelígeje — suaviter et fortiter — egyszerre fejezi ki a könnyű, kellemes élet érdekeit szolgáló öncélú művészetrajongását és hatalomvágyát. Szereti a művészetet, de püspöki székhelyével, a poros faluvá süllyedt Egerrel nem tud mit kezdeni, ezért a természet szépségei körében építi föl pazar pompájú nyaralóit, Fuorcontrastit és a harsányi kastélyt, Heves megye rendeit pedig ráveszi arra, hogy az ő elgondolásai szerint, az ő egri telkén építsék föl a megyeházát. Alig foglalta el a püspöki széket, már 1747-ben főnnállott a Fuorcontrasti — vagyis az ellentétektől távoli gondúzó, nyaraló — a Bükk hegység egyik legszebb pontján, a felsőtárkányi sziklaforrással szemben, az általa Gyönyörvölgynek nevezett hegyoldalban, két pisztrángos halastó és egymás fölött mesterségesen alakított hármasterrasz középpontjában, amelyek közül az egyik Mulatókert, a másik Kastélykert néven volt ismeretes. 1757/58-ban Barkóczy nagyobb átalakításokat, restaurálást végeztet Fuorcontrastin, lényegesen bővítve a kastélyt, új lépcsőket, oszlopokat, szökőkutakat, hidakat építtet. Michl József festővel újra festet öt szobát és két ajtót világosbarnára, a cirádákat ezüstözve és kékre lakkozva, a kályhákon a cirádákat ugyancsak kékre.<sup>2</sup> Szándékában van az előkerthez rácsokat készíttetni, az alsó-kápolnában és a földszinti szalában, a galérián művészi lakatosmunkákat végeztetni. A harsányi birtokon egy kisebb püspöki kastély építését tervezi, az egri megyeházának tervezését Gerl Mátyás jőnevű bécsi építésze bízza. Ezenkívül az egyemeletes egri püspöki rezidenciára második emeletet huzat. Ez a négy reprezentatív építkezés csakis világhírű művészek közreműködésével





1. Eger. Megyei tanácsház. Fazola Henrik : Címeres vaskapu



végezhető el, hiszen Barkóczy műízlésének, nagyúri eleganciájának nem szabad nagyon háttérbe szorulnia a bécsi élmények mögött.

Egerben abban az időben két lakatosmester ténykedik: Kaminszky Efrém és Hofner János. Művészi képesség egyikben sincsen, reprezentatív alkotások egyik-től sem várhatók. Ezért Barkóczy, aki hosszú bécsi tartózkodása alatt könnyen kapcsolatokat szerezhetett az akkor világhíres würzburgi vasművesekkel, onnét hívta meg Fazola Henrik lakatos- és órasmestert.

Fasole Henrik 1730 táján született. Ortu Herbi-politanus, würzburgi születés, írja róla a hámosi r. kat. plébánia Historia Domusa. Családneve, amely olaszosan hangzik, német közfőnév, zöldbabot jelent, egymagában nem támaszthatja alá olasz származását, mert erre semmi más bizonyíték nincs. Egerbe áttelepült népes családjából senki sem használta az olasz nyelvet. Inkább talán maga a Fasole közfőnév rejt olasz nyomokat, nem pedig a nevet viselő család. A Fazola névalakot öccse, Lénárd kezdi használni, miután az egriek ebben az alakban ejtették ki nevüket.

Fazola Henrik sokoldalú ember, nem elégszik meg azzal, hogy a lakatosságot iparművészetté fejlessze. Érdeklődése átfogja a vasművességet, vaskoházásnak egész ténykedési körét, érdekli a vasércbányászat, vaskohászat, vaskoházás, szóval az az egész hosszú folyamat, ahogyan a hegyek közeteiből kibányászott vasérc az olvasztókemencén és a vasverő hámosok friss-tüzein keresztül rúdvasként, nyújtott vasként kerül a lakatos vagy kovács kezei közé. Hiszen a szülőváros, ahol jelentős vasércbányászat is folyt, ezen a téren is kellő ismereteket nyújthatott számára, de a mestervizsgát megelőző vándorlása idejét is felhasználta arra, hogy tájékozódjék a vasművesség, a geológia és a vaskohászat tudományában. Megtanulta színéről felismerni a hegyek közeteiben felszínre bukkanó vasércet. Fiatalléve sokat járt külföldön. Megismerkedett a stájer és karintiai vaskohászat eredményeivel, sőt a francia és spanyol vasművesség alkotásaival is. Huszonnyolc éves korában vasműves tudományának, művészi képességeinek híre eljutott Barkóczy püspök-főispán fülébe is, akinek hívására 1758-ban Egerbe költözött. Egymagában érkezett, de feltehetően bőséges szerszámkészletet, műhelyfelszerelést hozott magával. Barkóczy Fazolában a vasrácsok híres művészetét kereste, Fazola pedig művészi hajlamain túlmenően az egri püspökség feltáratlan hegyeiben ásványkutató szenvedélyének kielégítésére is lehetőséget látott.<sup>3</sup>

Egerbe érkezése után Barkóczy azonnal ellátta házhellyel, ahol mindenekelőtt lakatosműhelyét kellett felállítani. 1758-ban a IV. városnegyedben a Butler-ház (a mai múzeumépület) környékén, valószínűen a Híbay utcában megvett a püspökségtől egy 340 négyszögöles telket, ahol addig a püspöki gabonarakta állott. Az 1000 forintos vételárat az adásvételi szerződés szerint lakatosmunkával kellett törleszteni. Már az első évben 322 forintos törlesztést tudott eszközölni, sőt rövidesen megvette a szomszédos ugyanakkora telket is.<sup>4</sup>

A fuorcontrastiban megérkezése után azonnal megkezdte a szükséges lakatosmunkák elvégzését: az alsókapolnában az ajtó vasalja, az előkerthez rácsot, a Barátréten megtelepített nazarénus kolostorhoz pedig zárjavítást végez, kulcsokat, vascsavarokat, készít.<sup>5</sup> Mind-

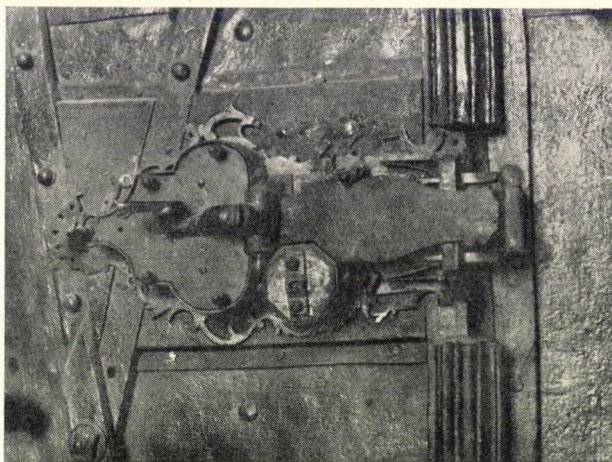
két épület rommá lett azóta, így Fazola első ottani termékei nem maradtak fenn, pedig 1759-ben 1000 forintot tettek ki a püspökség részére teljesített munkái, ez a nagy összeg csakis jelentős alkotások nyomán keletkezhetett.

Az 1758–1761 közt eltelt három évet elsősorban az akkor félig kész megyeháza különböző lakatosmunkáinak elvégzésére fordítja. 1758-tól 1761-ig 3381 forint értékű munkát szállít a megyeházának, ezek közt legjelentősebb a két belső folyosórács (1, 2., kép), a homlokzati kapu fölötti félköríves ablakrács (ma már vakrács), a főkaput tartó vaspántok, a II. emeleti régi levéltár két vastáblás ajtaja művészi kivitelű zárakkal, akantuszleveles pántokkal (3. kép), a belső levéltári helyiségbe vezető ajtó fölött finomrajzú levél- és virágdísz (4. kép), valamint a főépületben nagyszámú ajtó- és ablakvasalás, ajtózárok, kályharostélyok, valamint a lebontott homlokzati erkély rácsa, amelynek egykori létezését csupán a Barkóczy főispán portréján látható megyeház-rajz bizonyítja. A két megyeházi kapu és a



2. Eger. Megyei tanácsház. Fazola Henrik: A címeres kapu egyik szárnya





3. Eger. Megyei levéltár. Fazola Henrik: Ajtózár a barokk helyiség vasajtáján

homlokzati félköríves vakrács képezik Fazola Henrik legtökéletesebb alkotásait. Ezek a barokk vasrácskészítés terén világviszonylatban is kiváló alkotásoknak számítottak még abban az időben is, amikor alkotójuk nevét nem ismerték. Szmracsányi Miklós érde-



4. Eger : Megyei levéltár. Levéldísz a barokk helyiség vasajtaja felett

me, hogy e három műremek készítőjének nevét a megyei számadásokból megállapította. Ugyanő az Eger művészetéről írt könyvében egyúttal értékelte is a megyeházi kapukat.

A most előkerült Fazola-számla szerint a mester a megyétől kapta meg a nagymennyiségű vasanyagot, bizonyára a csetneki hámorban megvásárolt rúdvasat és nyújtottvasat, ennek árát Fazola számlája szerint a munkadíjból levonták.<sup>6</sup> Nincs tehát semmi tárgyi alapja annak az állítólagos hagyománynak, amely szerint Fazola a megyeházi kapuk vasanyagát az egri várban bőven található vasgolyókból kovácsolta volna ki.<sup>7</sup>

A főkapu fölötti félköríves vakrács közepén a vármegye törvénykezési joghatóságára utaló igazság aranyozott szobrocskája vázaalakú törzsön áll, felette a bimbós-leveles ágak lugasként összefonódó csoportjából a lilium szára és kelyhe emelkedik ki. (5., 6. kép.) A gazdagon szétágazó lombozatból baloldalon a hit, jobbról a horgonyt tartó remény szimbolikus alakjai tűnnek elő. A főkapu két szárnya eredetileg is fából készült, a kapuszárnyakat mindkét oldalon 3—3 lombosodó ágas-bogas vaspánt tartja. A két belső folyosórács közül az egyiket az ország, Heves megye és Barkóczy főispán címere díszíti. (7. kép.) (A Barkóczy-címer nem Fazola alkotása. Ő a címerpajzs keretét üresen hagyta, a címeralakot 1896 körül dolgozták bele.) (8. kép.) A másik rácson az egri borra utaló három szőlőfürt látható. Mind a címeres, mind a szőlőfürtös vaskapu legfőbb értékét a tervező és kivitelező művészet gazdagsága és kifinomultsága képezi. Fazola főleg a növényvilágból veszi motívumait. Nem hiába volt természetbarát, az erdős hegyek és virágos tájak rajongója. A természet apró jelenségeit hűen és könnyedén rajzolta le műveiben. Mindhárom rácson a nehezen alakítható tömör vasrudakból tűzben kovácsolta ki élethű rózsabimbók finom szirmai, tördeltszélű leveleket, hajladozó venyigéket, lombos szőlőfürtöket és virágkelyheket. Fölényesen uralkodik a nehéz vasanyagon. Mintalapokat alig használ, de önmagát sem ismétli soha, eredetisége épp annyira meglepő, mint játékos könnyedsége, csapongó formabősége és ornamentikájának gazdagsága. Egyesíti magában a fölényes biztonsággal tervező művészt és a finomkezü, aprólékos gondnal kivitelező mestert. Gazdag és változatos fantázia, eleven mozgalmasság tette a megyeházi rácsokat, Henrik mester első egri bemutatkozó remeklését a magyarországi barokk vasművesség legszebb alkotásaivá.

Fazola Henrik az első rohammal meghódította mindazon megrendelőket, akik megfelelő jövedelem birtokában reprezentatív alkotásokkal vehették körül lakásukat: a püspök-főispánt, a vármegyét, a káptalan tagjait és a szerzetesházak főnökeit. A vármegye 1760 után kizárólag Fazolával dolgoztatott, évente 300—400 forint összegű lakatösszámláját fizette ki tíz éven keresztül. A püspökség minden negyedévben 250—400 forint előleget adott neki utólagos ledolgozásra. Csak a megye és a püspökség rendeletei évente 1000 forintot meghaladó jövedelmet biztosítottak számára. Heves megye alispánjának egész évi fizetése ekkor 600 forint, a főispáné 1500 forint volt. Fazola egy-két év alatt Eger város legjobban kereső iparosai közé került. 1760-ban Egerbe költöztette anyját és két nővérét, Éva Margitot és Anna Máriát,





5. Eger. Megyei tanácsház. Fazola Henrik : Félköríves betétrács a homlokzati kapu fölött

valamint utóbbinak férjét Kaiser János székcsinálót. Kaiserék az Almagyar utcai Altorjai-házban vettek lakást. Fazola 1762-ben a Hibay utcai két szomszédos házának egyikét 1500 forintért eladta Linczin Anna Mária asszonynak. A vételárat azonnal befektette egy akkor épülő többlakásos, egyemeletes bérházba, a későbbi Egri Nyomda épületébe.<sup>8</sup> A nyomdaépületben nagy pincéhez jutott ugyan, de a következő évben a belváros területén, a mai Rottenstein közben is vásárolt pincét. Szőlőt szerzett, bort termesztett.

Azok a művész-számba menő egri mesterek, akiket a püspökség a finomabb munkák elvégzésére külföldről hívott Egerbe, nem okvetlenül váltak a céhek tagjaivá. Fazola csak két évvel beköltözése után, 1760 elején lépett be az egyesült lakatos, asztalos, üveges, esztorgályos és puskmávis céh mestereinek sorába. Kenyéradó gazdája; a püspökség és a neki alávetett vármegye olyan bőven ellátták megrendelésekkel, hogy nem is tudta valamennyi megbízást teljesíteni, ezért a püspökség a pusztán mesterségbeli munkák egy részét kénytelen volt a másik két egri lakatosra bízni. A püspöki építészeti hivatal előlegezte számára a vasműves munkáihoz megkívánt nyersanyagot, félévi részletekben előlegezte a munkadíjat is, biztosította műhelye számára a püspöki erdőségből a faszenet, illetve az ehhez szükséges jóminőségű faanyagot. A kapcsolatot azért mindvégig megmaradt üzleti kapcsolatnak, nyoma sincs abban meg nem szolgáltatott ingyenjuttatásnak. A munkadíjat az évvégi elszámolásakor nagyobb vasművek esetében a szállított darab súlya határozta meg: a nehéz vaskapuk esetében például 20–25 krajcár volt a munkadíj az elkészített tárgy egy fontja után. Műhelyéről csak annyit tudunk, hogy

abban segédek dolgoztak. Az egri múzeumban őriznek egy műszert, amelyet állítólag ő használt a vasrúd vastagságának mérésére. A céhbeliektől elkülönülve mint a püspökség privát lakatososa dolgozott félholdnyi területen fekvő és szerszámokkal gazdagon felszerelt műhelyében. A lakatoscéh nem szólhatott bele az ő dolgaiba, még a segédekhez való kapcsolataiban is függetlenítette magát a céh rendelkezéseitől, a városi magisztrátus pedig óvakodott a mindenható püspök-földesúr kedvelt művészenek kellemetlen perceket okozni.<sup>9</sup> Fazola szinte észrevétlenül lett tagjává egy céhen kívüli művészközösségnek, amelyben a bécsi Gerl és Fellner építészek, Kracker János festőművész, Schnattmann Rupert márványfaragó, a Nagyváradról idehívott természetkutató tudós orvos, Markhó Ferenc és egyebek működtek.

1761 után legfőbb munkaadója már nem a vármegye, hanem a püspökség. Barkóczy a Borsod megyei Harsány nevű püspöki birtokon fölépíti második nyaralóját. 1760. nov. 17-én Fazola Henrik 850 forint összegre szóló szerződést kötött a harsányi kastély vasmunkáira, 1761. ápr. végéig terjedő határidőre: a főépületben 5 egyenes és 5 ovális ablak rézvasalással, 6 ablak ónverettel, 1 kis ovális ablak ónverettel, a kápolnára egy félkörös ablak rézzel, 4 spaletta, 5 ovális és 11 közönséges zsálugáter, 8 duplaajtó és 2 egyszerű ajtó rézzel vasalva, másik 4 duplaajtó vasalása, kályharostélyok rézből, az udvarban 2 nagykapu vasalása, a hátsó cselédségi épületben 9 ablak, 8 ajtó, 4 kályhaajtó vasalása. Az asztalosmunkákat Freidling Ferenc egri asztalosmester végezte el, a vele kötött szerződésből tűnik ki egy-két adat a harsányi kastély belső beosztására nézve: a földszintes épületben volt egy szála, egy kápolna, nappali és hálószoba, garde-



robe, előszoba, 4 vendégszoba, folyosó, udvar, hátsó-épület. Fazola szerződésébe belevették még azt a kötelezettséget is, hogy a harsányi lakatosmunkákat a Fuorcontrasti mintájára és ugyanolyan jó kivitelben — nach der Form und Güte des Fuorcontraster Gebaues — saját vasból kell elkészítenie. Utóbbi kikötés arra enged következtetni, hogy Fazola Fuorcontrastiban többet és jelentősebbet alkotott, mint amennyire nézve a hiányos számadási mellékletek között okmányyszerű adatot lehet találni. A harsányi lakatosmunka 1762 elejére teljesen elkészült.<sup>10</sup>

Harsányban templom is épült az 1760–61. évben. Fazola 1761-ben elkészíti a toronykeresztet, vasalja a templom főajtóját, további 3 ajtóhoz vasalást ad és francia zárat készít, 16 ablakot megvasal.<sup>11</sup> A felsőtárkányi plébániaházhoz 1760-ban 11 ablakkeretet fekete munkával, 2 ajtót ólmos munkával, megvasalt, a felnémeti urasági pincékben két duplaajtót és a felsőtárkányi plébánia pinceajtóját vasalta.<sup>12</sup> Ugyanazon évben az egeri püspöki palota házikápolnájának oltárához két gyertyatartót készít lemezből, majd a püspöki rezidencia számára egy kis hordozható oltárt szerkeszt ezüsfogantyúval és zárral, hozzá két gyertyatartót. Barkóczy részére két vaskandallót készít.<sup>13</sup> A püspökség részére tett munkáiról az 1761–63. évben csak a hiányos számadási testek tudósítanak igen szűkszavúan, maguk a nyugták, amelyek a végzett munkálatokat is felsorolják, már elvesztek. Pedig 1762-ben 250 forint, 1763-ban

1200 forint a püspökséghez benyújtott számláinak összege.

1761 után sem a megyétől, sem a püspökségtől nem kapott többé olyan nagyobb szabású megrendelést, amelyben művészi szárnyalását a tehetségéhez méltó nagyvonalú alkotásokban érvényre juttathatta volna. A művész kissé háttérbe szorult, annál nagyobb tömegben készít mesterségbeli munkákat: záarakat, kulcsokat, különféle vasszerszámokat, ajtót és ablakot vasal, kályharostélyt és az építkezésekhez fali kötővasakat, kapesokat állít elő, szakmájába vágó mindenféle javítást végez. A Vécsey-völgyi téglagyárban a téglaminták vasalásáért minden évben 100 forintot meghaladó összeget kap, igen kifizető munkának bizonyul a boroshordók vasalása, ezért 400–500 forint a munkadíj évente. Rendszeresen végez órajavítást, vaskályha- és kandallókészítést. Dobay Károly jószágkormányzót, akivel csak tolmács útján tud érintkezni, újévre magakészítette vaskandallóval ajándékozta meg.

1761-ben Barkóczy esztergomi primássá lett, helyette Esterházy Károly váci püspök vette át az egeri püspöki és főispáni széket. A püspökváltozás során Barkóczy meghívta Fazolát Esztergomba, rá akarta beszélni, hogy ő is átköltözzék. Fazola visszautaztában bement Vácra is, hogy az Egerbe készülő Esterházynál tájékozódjék. Miután mindkettőnek vele kapcsolatos terveit és ajánlatát mérlegelte, úgy döntött, hogy nem követi Barkóczyt Esztergomba, hanem Egerben marad. Esterházy



6. Eger. Megyei tanácsház. Részlet a betétrácsról: az Igazság szoborcájja



7. Eger. Megyei tanácsház. Részlet a címeres vaskapuból. (Heves megye címere)





8. Eger. Megyei tanácsház. Részlet a címeres kapuból. A Barkóczy címeralak 1896 körüli



9. Fazola Henrik névalírása

az egri püspöki szék elfoglalása után alig két hónappal, 1762. okt. elsején kifejtette nagy terveit: Egerben egyetemet fog építeni jogi, orvosi, teológiai és filozófiai karral, Egert a magyar tudományos élet központjává kell fejleszteni, az egri univerzitáson Európa egyik legkiválóbb természettudományos katedrájának alapját fogja megvetni, ebben pedig a fölépítendő csillagvizsgáló torony képviselje majd az akkori magyar természettudomány egyik jófelszerelt kutatóintézetét. Az egyetemnek felépítését Fellner Jakabra bízta. Az egri püspöki uradalom és az egri egyházmegye területén is hatalmas arányú építőmunka körvonalai bontakoztak ki Fazola előtt, aki örömmel vállalta el a vasműves munkákat ebből az építkezésből.

Az új munkaadó alatt egyelőre az egri püspöki palotában kapott évekre terjedő kisebb jelentőségű feladatokat. A négyszögű udvar háttérében akkor még csak a középső épületrész állott, amelyet Erdődy püspök építtetett s amelyet Barkóczy bővített a második emelettel. Esterházy Fellnerrel építtette föl 1763—69 között az udvart körülfogó szárnyakat. Az érseki palota műemlékekben gazdag része a jobboldali szárnyon a lépcsőház és kocsitjáró, baloldalon a galéria és a házi kápolna.<sup>15</sup> A rezidencia mögötti kis kert, továbbá a püspöki nagykert-vadaskert (a mai népkert), a gyümölcsös- és szilvaskert, a később lebontott székesegyház, az uradalom gazdasági épületei Egerben és vidéken, ezek voltak Fazola Henrik ténykedési területei Esterházy idejében.

A püspöki palota földszintjén, első és második emeletén Fazola már Barkóczy idejében is dolgozott. 1764-ben a második emeleten 6 új ajtót lát el sárgaréz vasalással, sárgaréz fogantyúkkal, zárakkal, ugyanott 6 régi ajtón végez javításokat. A földszinti consistoriumban és irodában iratszekrényeket vasal, két dupla ablaktáblát — spallettát — készít lemezből, a másodikemeleti sarokszobában 3 új ablaktáblát vasal, az épület részére további 4 ablaktáblát készít. A rezidencia régi fakapuját és két új déli kapuját látja el vasalással. A püspöki majorban 44 tetőablakot, a nagykerben 28 tetőablakot vasal, a tiszapüspöki plébánián ajtó- és ablakvasalást végez.<sup>16</sup>

1765-ben Loscher József kassai fazekas 14 új kandallót hoz Pozsonyból a püspöki rezidencia szobáiba. Fazola elkészíti hozzájuk a vaskellékeket: rostélyokat, lábakat, tűzlapokat, kéménylyukhoz vasajtókat. A házi kápolna kandallójához kis vasajtót készít, javítja a

kápolna ajtaját. A székesegyházi kápolna ablakszárnyait sárgarézrel vasalja. A rezidenciához ablakrácsokat, lámpatartókat, az iroda 4 új szekrényéhez zárat készít.<sup>17</sup>

Esterházy nem nézte jó szemmel elődjének pusztán a luxus céljait szolgáló kastélyait: Harsányt, de főleg Fuorcontrastit, amelyben az 1793-ban ittjárt angol tazó, Townson lord szerint is nem sokat imádkoztak, de annál többet szórakoztak.<sup>18</sup> Esterházy elhatározta Fuorcontrasti lebontását, nem sokkal később ez a sors érte a harsányi kastélyt is. Fuorcontrasti kastélykertjének 133 db gesztenyefáját átültették Egerbe a mai népkertbe, a kastélykert oszlopai a rezidencia melletti kertbe kerültek. Esterházy egy hónappal Egerbe érkezése után áthordatta Fuorcontrasti ékességeit az egri püspöki palota díszítésére, egyelőre befalaztatta az ajtókat, de 1764 júliusában azzal a megbízással küldte ki a kastélyba a kőműveseket, ácsokat, bádgosokat, márványfaragókat, hogy bontsák le az épületet 4 tornyával, pazar lépcsőivel, hídjaival, nagyszámú márványszobraival egyetemben. A szobrok eltávolításán két évig dolgoztak. Fuorcontrasti márvány ajtóoszlopait Esterházy parancsára 1765 márciusában kiemelik, Schnattmann Rupert márványfaragó »megújítja« azokat, majd ajtóstul behelyezik az egri székesegyház kápolnájába. Fazola 1764 végén leszereli Fuorcontrasti ablakait és zárjait, s egységeket az egri püspöki palota házikápolnájába épít be.<sup>19</sup>

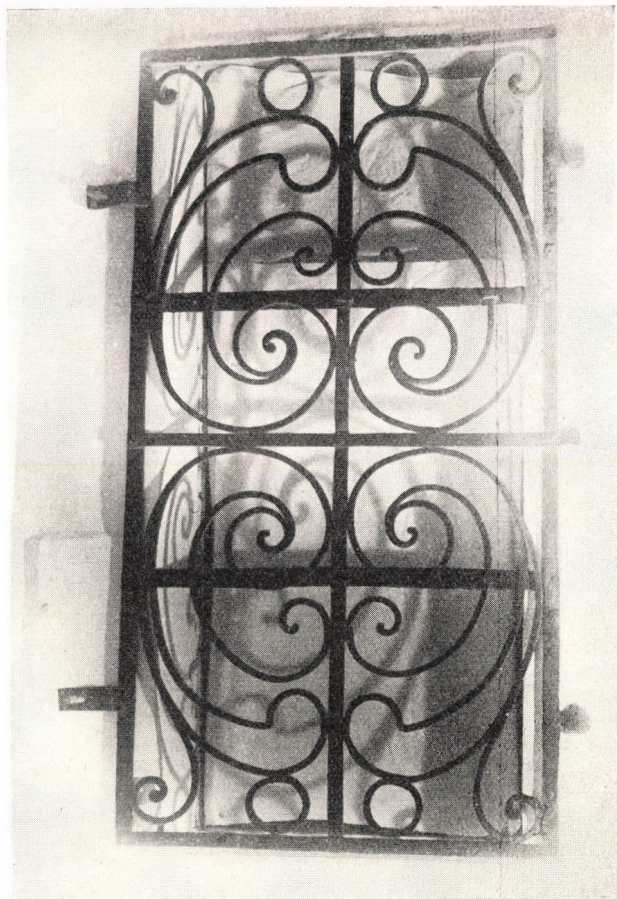
1766-ban Fazola továbbra is főleg a püspöki rezidenciában foglalatoskodik. Az újonnan elkészült szobaajtókat vasalja, a kandallókhoz rostélyokat készít, a 23 tetőablakot, az istálló fölötti 3 duplaajtót vasalja. (A rezidencia tetőzetét az 1800. évi nagy tűzvész elpusztította.) A házikápolnában 3 ajtót vasal, ellátja azokat zárakkal, a gyóntatószéket és ablaktáblákat vasalással. Rézkoszorút készít a házikápolna ablakai fölé. A székesegyházban a tabernákulumot és ajtókat sárgaréz-kellékekkel díszíti.<sup>20</sup> 1767-ben az irgalmaskórház részére 8 ablakszárnyat vasal, majd a püspöki rezidencia lépcsőházában a mellékhelyiségek 4 ajtaját látja el vasalással, a garderober részére két új rácsot s a rezidencia többi épületrészében 20 ablaktokvasalást és egy másik új rácsot készít.<sup>21</sup>

1765—66-ban még a lakatosmesterségben dolgozik, de érdeklődése már új irányt vett. Markhót Ferenc, a szenvedélyes természetkutató orvos 1763—64-ben bejárta a Heves megye területén található melegforrásokat és savanyúvizeket, közben Parádon timsótartalmú ásványvizet fedezett fel, ami akkor igen ritka ipari nyersanyagnak számított. Markhót sikere fölkelte Fazolában a geológust, de őt elsősorban a vasérc érdekelt, ez a számára legfontosabb nyersanyag. Eddigi vasműves ténykedése során minduntalan hiányát érezte a vasnak. A püspöki építészeti hivatal, a Bauschreiberamt és annak az egri várban elhelyezett anyagraktára a csetneki vashámorból szokta beszerezni a kovácsok és lakatosok kezébe adandó nyújtottvasat — strickvasat — a rúdvasat, és közönséges vasat, a lécs- és zsindeleyszeget, acélt. A gömöri vashámorok messze vannak, nehéz a több száz mázsára menő vasanyagokat Egerbe szállítani. A Bükk- és Mátra-hegységben ekkor még egyetlen vashámor, egyetlen vasércbánya sem működik, a középkori



vasolvasztás nyomait a török korszak letörölte Eger környékéről. A kis gömöri magánvashámorok inkább a drágán értékesíthető kész szerszámokat, vaseszközöket gyártják, de az építkezéshez szükséges rúdvasnak nagyban való előállítására nincsenek berendezkedve. Amint az egri építkezések üteme meggyorsult, Esterházy és Fazola előtt mind súlyosabb problémává lett a rúdvashiány.

Fazola agyában 1765–66 táján így született meg a gondolat: Eger közelében vasgyárat fog létesíteni, ehhez pedig vasércet kell keresnie, vaskőbányát kell nyitnia. Az 1765-től 1769-ig eltelt 4 év alatt Fazola fáradságot nem kímélve, vetette bele magát a Bükk- és Mátra-hegység lejtőinek, hegyoldalainak kutatásába. Betegkedni kezd, podagrája van, de ez nem tartja vissza. Eger város megválasztja fertálmesterének, ezt meg betegségére hivatkozva visszautasítja, hiszen minden idegszála a hegyek rejtelméi felé vonzza őt. Lakatosmunkáját elhanyagolja, csak segédei dolgoznak. Hogy műhelyének távollétében is legyen gondviselője, 1767. május 3-án 37 éves korában feleségül veszi a nála idősebb szomszédnőjét, Linczin Anna Mária himzőnőt, Altforter György özvegyét, s ezzel a két szomszédos műhelytelek ismét az ő kezében egyesül.<sup>22</sup> Kutatásai rendkívül költségesek: ahol a felszínre bukkanó kőzet színéből ásvány-érc jelenlétére tud következtetni, ott kutatóárkot, gödröt, aknát vagy reménytárnát kell ásatnia, ehhez a munkához saját pénzén kell munkásokat fogadnia. Fazola most már nagyon rászorul a pénzre, a nagy álom veszé-

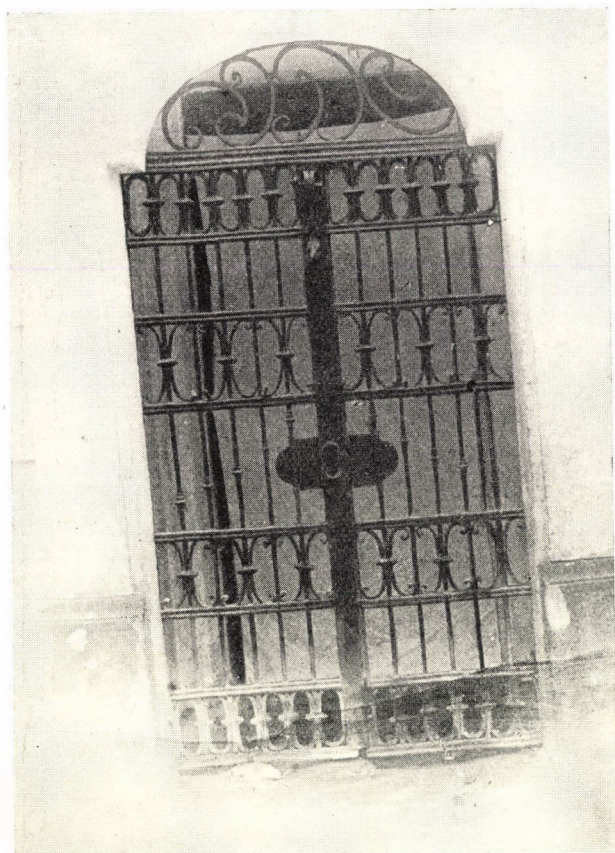


11. Eger. Megyei börtöncella. Fazola Lénárd :  
Ajtórács

lyes kölcsönügyletekbe sodorja őt. 1765 után adósságokba keveredik, évente 1000 forintot is meghaladó kölcsönöket vesz fel.<sup>23</sup>

1768 az utolsó év, amikor lakatosüzeme még működik. Márciusban a Foglár-kollégiumhoz — az angolkisasszonyok későbbi épületéhez — fali kötővasakat készít, a nagyfürdőhöz új kapu- és ablakvasalást végez. A székesegyház kápolnájában új gyóntatószéket és zászlórudakat vasal, a pápai uradalomba két földmérő szerszámot készít. A püspöki rezidencia első- és másodikeleti szobái részére 13 ajtót vasal, 18 kályhaajtót készít. A rezidencia földszintjén elkészíti az ablakrácsokat, további 3 duplaajtót lát el vasalással és zárral, a galérián 7 új ablaktokot vasal, mindegyiket 12 részkötéssel. A rezidencia új lépcsőházában a kertbe vezető duplaajtó bekötésénél közreműködik, az alsó sarokszobában 5 ablaktokot vasal. A gyöngyöspüspöki templomban 9 ablakkereten, a pusztahídvégi majorházban 28 ablakszárnyon végzi el a vasalást. Esterházy számára órajavitást végez.<sup>24</sup>

Műhelye 1769-ben a mester távolléte miatt már alig végez érdemleges munkát. A Fazola névnek azonban Egerben igen jó csengése van, ő maga is azt szeretné, ha az egyetemi építkezések lakatosmunkája a Fazolák kezében maradna. Ezért 1768 elején Egerbe hívja öccsét, Lénárdot, akinek művészi képességei szerényebbek, nincs



10. Eger. Megyei börtönépület. Fazola Lénárd :  
Földszinti ajtórács a hátsó udvaron





12. Eger. Pedagógiai főiskola. Fazola Lénárd: Ajtórács a csillagvizsgálótorony feljáróján

benne annyi eredetiség, de bátyja nyomában jó eredménnyel alkotott művészi értékű kovácsolt vasműveket. Henrik bányakutatásai ezalatt jó eredménnyel folytak tovább. Ő fedezte fel az almárvölgyi köszenet és a felsőtárkányi tetőfedő palakövet. Végre Uppony határában a szeminárium területén néhány ősrégi elhagyott turzásban előtűntek az anyyira keresett vaskővonulat nyomai. A legértékesebb vasércféléseget, a vörösvasércet fedezte fel 30–40 százalékos vastartalommal.

A siker további lázas kutatásra ösztönözte: most belevetette magát a Mátrába. A mai Parádfürdőtelep szomszédságában Markhót nyomában ő is rábukkant a timsós forrásra, s arra a bányahatóságtól kiaknázási jogot nyert. Gyöngyöstől nem messze felfedezett egy ólom- és ezüsbányát, két réz- és ezüsbányát. Upponyi vasércbányájának kiaknázására a bécsi bányakincstárral és 4 bécsi kamarai főtisztviselővel közös bányatársulatot hozott létre és a diósgyőri kincstári uradalom területén stájer szakértők irányításával 1771 szeptemberétől 1772 végéig fölépítette az ómassai nagyolvasztót és a hámosi 1. és 2. sz. hámost. A vasolvasztás 1772 tavaszán indult meg. A »diósgyőri cs. kir. és magántársulati vasgyár«-nak ő lett az első igazgatója, Ómassa és Hámos nevű gyári településeknek alapítója. A Bükk- és Mátra-hegység ásványkincseinek feltárásában, a táj iparosításában Fazola Henrik úttörő munkát végzett.

Fazola Henrik gyárvezetővé történt kinevezése után végleg felszámolta egri lakatosműhelyét és 1771-ben át-

költözött a gyártelepre. Felesége Egerben maradt. Anyja 1769-ben meghalt. Három év múlva, 1772. június 18-án elhunyt felesége is, Linczin Anna Mária. Fazola egri házait fogadott leányára, Blasek Borbálára bízta, majd alig 4 hónappal felesége halála után újból megnősült, s 42 éves korában feleségül vett egy 18 éves német leányt, Karl Teklát. Tekla apja, Karl Ferenc Esterházy Miklós ezredében katonai sebészként ez idő tájt Heves és Borsod megyében szolgált, testvérbátyja, Karl Ottó pedig a királynő német testőrségében főhadnagyként Bécsben teljesített szolgálatot.<sup>25</sup>

Az új vasgyár Fazola alatt főleg kiváló minőségű rúdvasat gyártott, mégis állandóan deficitel működött, amiben a részvényeire áhítozó bécsi bányakincstár volt a bűnös. Amikor Fazola 1779-ben fiatalon, 49 éves korában meghalt, részvényei már a bányakincstár birtokában voltak.<sup>26</sup> (9. sz. kép.)

Fazola Henrik fia, Frigyes 1800-tól 1817-ig a diósgyőri vasgyár igazgatója, úttörő munkát végzett a magyar acélgyártás kifejlesztésében, s a diósgyőri vasat és acélt az egész európai kontinensen keresetté és ismertté tette. Ő hozta létre 1811–1813 között hazánk egyik nevezetes ipartörténeti műemlékét, az újmassai vasolvasztó kohót, ő létesítette 1810-ben a hámosi mesterséges vízgöyjtő medencét, a mai hámosi tavat.

Fazola Lénárd lakatosmester, Henrik öccse, 1768 első napjaiban költözött Egerbe. Itt a későbbi Heves-megyei Takarékpénztár épületében megvásárolta Schweitzerin Jusztina özvegy lakatosmesterné kétsegédes műhelyét teljes felszereléssel, lakását pedig 6 évre bérbevette.<sup>27</sup> Három évtizedes egri működése még szélesebb körre terjedt ki, mint bátyjéé, alkotásaival a megyeházán, a püspöki rezidencián, a népkertben, liceumban és szerte a püspöki uradalom községeiben lépten-nyomon találkozunk.

Az egri megyeháza udvarán 1764–1769 közt épült fel a kétemeletes börtönépület, amely ma a levéltár elhelyezésére szolgál. Veingartner Lipót pesti »architector« — tetőfedő ácsmester — 1764-ben állítja fel a tetőzetet, a kőművesek 1767-ben egész éven át dolgoznak a börtönépületben. 1769-ben történik meg a rabkápolna belső berendezése. Fazola Lénárd 1773–74-ben készítette el a rabkápolna ajtórácsát és két ablakrácsát, a kápolna melletti börtöncella ajtórácsát, valamint a börtönépület hátsó udvarára néző földszinti ajtórácsot.<sup>28</sup> (10., 11. kép.)

A püspökségtől első megrendelés gyanánt a macklári plébániához fölépítésénél szükséges lakatosmunkákat kapta. 1768-ban 9 ablaktok, nagyajtó, 7 másik ajtó, 8 pár ablaktábla, alsó pinceajtó vasalását, kályharácsok készítését végezte el.<sup>29</sup> 1769-ben az egri vár kapuja fölé készített vasrácsot, a Foglár-intézethez toronykeresztet.<sup>30</sup> Legjelentősebb alkotása a püspöki vadaskertnek, a mai népkertnek a Klapka utca felőli főkapuja. Ez a vaskapu 1770 tavaszán készült el, urasági vasból. Fazola Lénárd is súly szerint kapta a munkadíjat, és pedig a 3 760 fontot kitevő nagyméretű kapuért 1 044 forintot.<sup>31</sup> 1771–72-ben még kisebb igazításokat végzett a kapun.

A népkertben másik két Fazola-kapu is van. Egyik a mai Klapka utca 2. szám alatt az akkori füves vagy vadaskertre szolgált, a másik a vadaskertet nyugatról zárta. (Ma a Sztálin út felől a sportpálya mellett a nép-



kertben levő tennispályákhoz vezető utat zárja.) A két azonos felépítésű kapu 1785-ben készült el urasági vasból, Lénárd 317 forintot kapott értük.<sup>32</sup> Mindkét kapu nélküli még a Fazola Lénárdnál szokásos szerényebb díszítő elemeket is; csupán gyakorlati célokat szolgált, minden díszítés nélkül. Maga Esterházy volt az, aki a Fazola Lénárd által tervezett díszesebb oromzat alkalmazását ellenezte. Erre nézve 1785. jan. 29-én Farkas János püspöki építészeti hivatalvezető a következőket jelenti Esterházynek: »Fazole a kerthez megkívántató vaskapuknak megtsinálását fontjával két garast várván, felvállalta, már most kívánja tudni, hogy a Delineatio (tervrajz) szerint hova és melyiket méltóztatik legelőször megkésztetni?« Esterházy rendelkezése így hangzik: »Azt, amely a füves vagy régi vadaskertre szolgál.« Febr. 1-i levélváltás: »Fazole lakatos a füves vagy régi vadaskertbe szolgáló kaput fogja vasbul először megkésztíteni. Hogy azonban egyúttal Hámorban egyszeri munkával megkésztítenek a vasrudak, instáljuk, szám szerint hány kapuhoz való vasrudakat tsináltassunk?« — Esterházy utasítása: »Kiadtuk a resolútiót (megrendelést) két kapura, az most is úgy marad.« Febr. 5-i jelentés: »Fazole lakatos úgy delineáltatta a vaskaput, amint itt alázatosan benyujtom s azt instálja, hogy szebb voltáért úgy méltóztatna Excellenciád a

vasrudak felső végét engedni, egyiket fentebb, másikat alantabb.« Esterházy elutasító válasza így hangzik: »Nékem nem kell a cifraság, hanem amennyit a szükség kíván, annyit. Ezért nem látom, mért kellene felül is annyi vasat vesztegetni, ahova (a tervrajzon) a kereszteskéket tettem.« Fazola a tilalom ellenére az oromrész díszítésére lándzsás rudakat alkalmazott. Ennek folytán Farkasnak kétségei vannak, ki lehet-e fizetni a munkadíjat a nehezen irányítható mesternek. Esterházy ezt válaszolja: »Ki lehet fizetni, de úgy, hogy máskor a parancsolathoz szorosabban tartsa magát.«<sup>33</sup>

Az érseki vadaskert és gyümölcsöskert akkor még a város be nem épített területén feküdt, a pusztán célszerűségi szempontok mellett az ornamentika érdekei háttérbe szorultak. A minél olcsóbb kivitel érdeke tette szükségessé azt is, hogy a vasrudakat a diósgyőri hámorban olcsóbb gyári kovácsmunkával állítsák elő. Valóban a rudakon ma is látható a diósgyári vasgyár bélyege: KDE (Kaiserliche Diósgyőrer Eisenhandlung).

Még két vaskaput készített Lénárd mester 358 forintért a püspöki veteményeskerthez 1786-ban.<sup>34</sup> Ezek egyike nemrég is még az érseki kertészetet zárta a fürdő felől. Amikor a kertészetet 1952-ben hozzákapcsolták a fürdőhöz, a kaput áthelyezték a Hadnagy utcába, a Vasas sportpálya bejáratához. Szerkezeti felépítése sem-



13. Eger. Püspöki palota. Fazola Lénárd: A főkapu oromdísz



miben sem tér el az 1785-ben készített két előbb említett kaputól. Ez is diósgyőri vasból készült. A kaput tartó két sima oszlopot 1952-ben állították fel. Ellenben vele szemben a városi kertészet fakapuja virágkosaras barokk köpillérek közé van illesztve. Lehetséges, hogy Fazola ezekbe kapcsolta be az 1786-ban készített másik kapuját, amely azonban ma már nincs meg.

A vadaskert épületeiben Fazola évről-évre dolgozott. Az itteni püspöki nyaralóépülethez, melegházhoz, szaporító és ananászházhoz, a kertész házához, a fürdőnél levő kocsmáépülethez évről-évre végez ajtó- és ablakvasalást, zárjavítást, kisebb rácsokat készít. Alkotásai azonban nem maradtak fenn, mert ezeket az épületeket azóta ismételten újjáépítették vagy lebontották.

A püspöki rezidencia belső berendezése Fazola Lénárd Egerbe költözése idejére befejeződött, a belső lakatосmunkákat Henrik mester elvégezte. Az előkerthez és a rezidencia mögötti hátsó kerthez szolgáló kapuk elkészítése maradt Lénárdra. 1770-ben 3 nagy fakaput vasal az előkerthez és 4 nagykaput a hátsó kerthez. 1776-ban a rezidencia épületében a galérián 3 új rácsot készít, 7 ablakkeretet, 5 ablaktáblát, 3 ajtót vasal, kapcsokat készít a galéria tornyához.<sup>35</sup>

1778-ban a rezidencia jobb szárnyának emeletén berendezték a püspöki egyházigazgatási levéltár helyiségét. Fazola Lénárd egy vasajtót és öt ablakhoz vastáblát

készít, az 5 levéltári ablak kereteit vasalással látja el.<sup>36</sup> 1779-ben az utcai homlokzati épület földszintjén az újonnan létesített gazdasági levéltárhoz készít egy vasajtót és két ablakrácsot, saját vasból. Az ajtók, rácsok festését Vittmann Antal végezte el.<sup>37</sup>

1778-ban készült el Fazola Lénárd másik reprezentatív alkotása: a püspöki rezidencia négyszögű előkertjének a Széchenyi utca felőli nagy bejárati vaskapuja. Ezt a kaput Szmracsányi Miklós tévesen Henrik mesternek tulajdonítja. A kaput Lénárd készítette 2 632 font súlyú urasági vasból, munkadíj gyanánt — fontját 30 dénárral számítva — 780 forintot kapott érte.<sup>38</sup> A sarkokért és a 19 rögzítő kapocsért Lénárd külön 14 forintot számított fel. A festést itt is Vittmann végezte el, míg a kaput tartó oszlopok Francz József kőművesmestertől valók (13. kép). A rezidencia mögötti belső kerthez Lénárd 1799-ben készített egy kis vasajtót 35 forintért.

A Foglár kanonok által létesített nemesi konviktushoz, amelynek épületét a múlt század közepén az angol-kisasszonyok kapták meg, — Fazola Lénárd 1770-ben 21 ablakvasalást, 1781-ben további 11 ajtó- és ablakkeretvasalást végzett, 1775-ben 35 vaságyat készített, 1782-ben fali kötővasakat, kapcsokat szállított az ott folyó építkezésekhez, megvasalt újabb 15 szobaajtót, 8 mellékhelyiségajtót és 10 kályhaajtót.<sup>39</sup>



14. Eger. Pedagógiai főiskola. Fazola Lénárd : Homlokzati erkélyrács



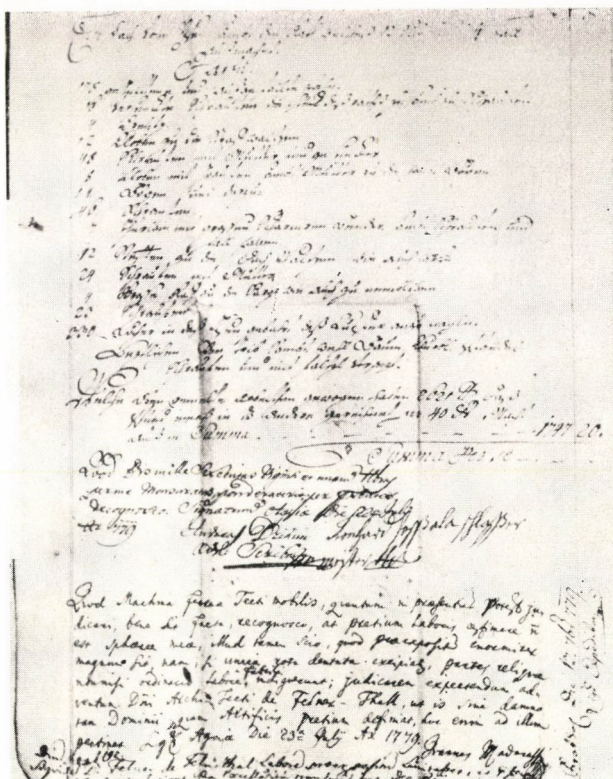
A szeminárium épületét Esterházy 1773-ban egy emelettel bővítette, 1784–85-ben kétemeletes szárnyat építtetett hozzá, 1793-ban pedig az egész épületre még egy harmadik emeletet húzatott.<sup>40</sup> Fazola Lénárd mindhárom építkezés alkalmával közreműködik: 1772-ben kapcsokat, szegeket készít, 28 ablaktáblát és a földl-részeket vasalja, 1784-ben ugyancsak fali kötővasakat szállít, 1793–94-ben ismét ablaktáblákat, szekrényeket vasal. Az épület földszinti ablakain egyszerű kivitelű ablakrácsok láthatók, a Lénárd mestertől megszokott, mintalapokból vett egyszerű díszítő motívumokkal.

Fazola Lénárd legtöbb alkotása az egri líceumban maradt ránk. A Fellner Jakab által épített liceumépület 1765–1780 közt készült el, azzal a céllal, hogy egyetem céljaira szolgáljon. Fazola Henrik mesternek még semmi munkája sincs benne, mert az ő egri tartózkodása alatt 5 éven keresztül még a falak és tetőzet felhúzése volt folyamatban. Lénárd is 1769–1772 között évente 20–30 bécsi mázsa – 10–15 métermázsa – urasági vasanyagból csupán fali kötővasakat, kapcsokat, az állványzathoz vaskellékeket készít, a kőművesek, ácsok vaszerszámaint javítja. 1773-ban aztán megkezdí az ajtók, ablakok tömeges vasalását, s ez a belső berendezési munka csak 1782 után fejeződik be. A liceum minden lakatosmunkáját Fazola Lénárd végezte el, a nagytömegű és drága lakatosmunka egy évtizeden keresztül minden évben 2 000–2 500 forint jövedelmet biztosított neki csak a liceumi munkák után.<sup>41</sup>

1771-ben a földszinti nyomdahelyiség 4 ablakkeretét vasalja Lénárd mester. 1773-ban az ajtó- és ablakvasalás kiterjed az egész hatalmas épülettömbre: 126 ablakot, 12 szobaajtót lát el vasalással, sárgarézkilincsel, zárrakkal, kulcsokkal. Ugyanekkor megkezdí a lépcsőkorlátok készítését is, ezúttal 2200 font urasági vasból. Elvégzi 41 szennyvízcsatorna vasalását.<sup>42</sup>

1774-ben a csillagvizsgáló toronyban a sötétkamránál légfogót, tetőajtót készíí, 6 toronyablakot vasal cínnel, 5 erkélyrácsot készíí, alul a folyosón és a pincéhez további 7 rácsot. A szobákba kályharácsokat szállíí, 5 duplaajtót és 11 kéményajtót vasal.<sup>43</sup>

1775-ben készíí el a sötétkamra két ajtajának vasalását, másutt a toronyban 9 egyszerű és 2 duplaajtót lát el vasalással. Az épület többi részében ugyanilyen munka

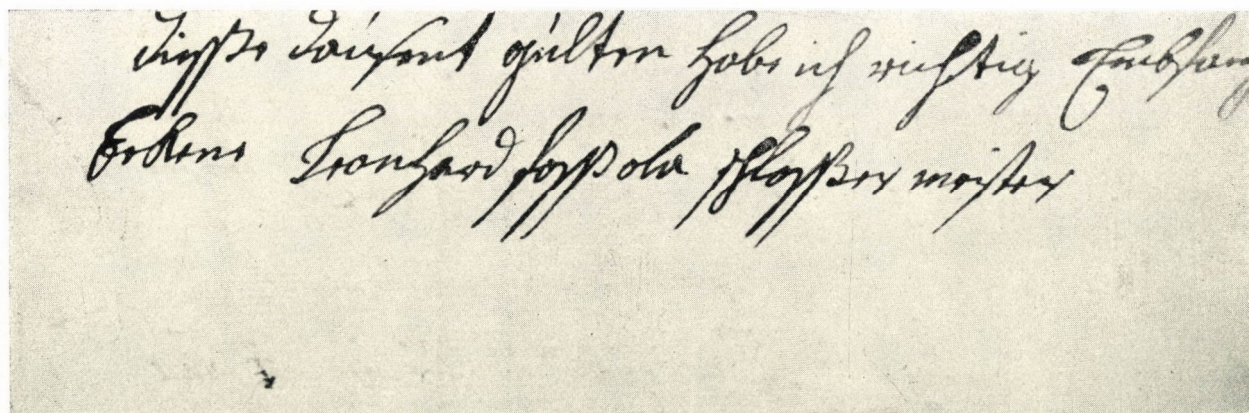


15. Fazola Lénárd számlája a csillagvizsgáló torony forgókupolája után, Madarassy megjegyzéseivel

folyíí: 23 nagy ablak, 2 erkély-üvegajtó, további 10 üvegajtó, 2 főajtó, 20 duplaajtó vasalása készíí el ebben az évben.<sup>44</sup>

1776-ban a csillagvizsgáló toronyhoz 6 vasajtót, 4 ablaktáblát, 9 kis ajtót vasalt meg. Százzszámra készíí a vaskapcsokat, főleg a könyvtár részére. Ezenkívül elkészíílt az élestár 2 ablakrácsa, 24 ablakkeret, 4 téli ablak, 2 ajtó vasalása.<sup>45</sup>

1777. évi munkájának eredménye: 44 ablaktábla, a konyhába ablakrácsok és ajtóvasalás, az ebédlőbe ablakrácsok, az épület más részébe 2 nagy ablakrács, kályharostélyok, a pincéhez 8 rács, továbbá 22 ajtó, 13



16. Fazola Lénárd névalírása



kályhaajtócska, 19 ablaktábla vasalása rézzel, további lépcsőrácsok.<sup>46</sup>

1778-ban készült el az udvarra nyíló bejárat kapu vasalása, az igazgatói szoba két ajtaja, az ebédlő ablakainak és két ajtajának vasalása, 13 kályharács.<sup>47</sup>

1779-ben készítette el Fazola Lénárd a csillagvizsgáló torony forgókupoláját. Ezenkívül az obszervatóriumban létesített délvonalhoz 14 kis ajtót vasalt, a toronyfeljáróhoz díszes ajtórácsot készített (12. kép) és 5 ablakvasalást végzett, a toronyhoz tetőablakokat vasalt. Ugyanazon évben az épület többi részében megvasalt 11 duplaajtót, 15 kályhaajtót, 65 ablakkeretet. A könyvtárban is megindult a szekrények készítése, itt is vasalást végzett a szekrényekhez.<sup>48</sup>

Az 1780. év a licei munkák tekintetében Lénárd mester legtermékenyebb esztendeje. Ekkor készítette el a liceum külső homlokzati erkélyrácsát saját vasból 743 forintért, (14. sz. kép) egy további erkélyrácsot és 2 erkélyablak vasalást ugyancsak saját vasból 616 forintért, 41 ablakot vasal ónalkatrészekkel, 42 ajtót és 8 ablakot szerel föl fekete munkával, ajtót készít a liceumi börtönhöz, vastartót készít az ebédlő kis harangjához. Ebben az évben csak a liceumhoz végzett munkái

után 3 600 forint összegű számlája nyert érvényesítést.<sup>49</sup> A hatalmas összegben viszont jelentős tételt képviselt a saját vasanyaga is, amelyet a diósgyőri vashámorból kapott, a bátyjától megvásárolt két darab diósgyőri vasgyári részvényének évi jutaléka gyanánt.

1781-ben Schmitt Ferenc és Scheldorff Ferenc asztalosok elkészítik a liceum külső homlokzati nagykapuját és a mellette levő két oldalajtót. Lénárd mester vasalást ad hozzájuk. A könyvtár berendezésén dolgozó Lotter Tamás asztalosmester munkájához megkívánt lakatosmunkát elvégzi, lépcsőkorlátot készít 2 031 font urasági vasból, elvégzi a liceum kútjánál szükséges lakatosmunkát, elkészíti a kanális fölötti rácsokat, 24 ajtót vasal, egyeseket 30 forintjával, másokat feleannyiért, a liceumi kápolnába fali kötővasakat, kapcsokat készít, a csillagvizsgáló toronyban a quadráns felszerelésén dolgozik és ehhez a munkához 229 font vasanyagot ad, vasalja a könyvtár két nagy ajtaját 78 forintért, a kémiai konyha berendezése során szerelómunkát végez. Licei számlája ebben az évben is igen nagy összeget, 2 852 forintot tesz ki.<sup>50</sup>

1782-ben befejeződik a liceum belső berendezése. Fazola Lénárd ekkor vasalja meg a kápolna és díszterem ajtait és ablakkereteit, az anatómiai konyha ajtaját és a fizikai múzeum öt szekrényét, a könyvtár 4 létráját. A következő években csupán kisebb szereléseket végez a csillagvizsgáló toronyban, a színpadnál stb.<sup>51</sup>

Nincsen az egeri liceumnak olyan szobája, folyosója, helyisége, amely ne őrizné Lénárd mester szerény, de fáradhatatlan alkotó munkájának valamilyen emlékét. Licei munkáin, egyéb alkotásaihoz hasonlóan, a gyakorlati használhatóságra való törekvés háttérbe szorítja az ornamentikát. De iparművészeti értékük mégis megvan, mert Fazola Lénárd a tartósságon és használhatóságon túlmenően főleg a liceum számára készített mesterségbeli darabjain igyekezett az esztétikai hatást is elérni a díszítés valamilyen egyszerű eszközének alkalmazásával.

A liceumban Lénárd mester nemcsak iparművészeti szempontból, hanem műszaki történeti szempontból is értékes alkotásokkal örököltette meg nevét, amennyiben a csillagvizsgáló torony forgókupolája országos híré alkotásnak számított a maga idejében. Eddig csak tervezőjének nevét ismerték, a kivitelező mesterét nem.

Alig fogant meg Esterházy Károly agyában az egeri egyetem terve, máris legfőbb gondja a modern műszerekkel felszerelt Specula, csillagásztorony létesítése. Egerbe érkezése után másfél hónappal egyik papját, a matematikus Balajthy Mátét felküldi tanulni Bécsbe, a császári egyetem és csillagásztorony világhíré magyar származású tanárához, Hell Miksához. 1774-től már egy másik egeri pap, Madarassy János van kiszemelve a fölépítendő egeri csillagásztorony leendő vezetőjévé, ő is Hell Miksa mellett tanul Bécsben. Hell az Esterházyval folytatott levelezés során fokról-fokra kidolgozza az egeri csillagásztorony berendezésének terveit. Madarassy már 1775-ben arról ír, hogy az egeri Speculában felállítandó délvonalat carrarai és felsőtárkányi márványból kell kirakni. 1776 májusában Hell és Madarassy Egerbe utazott s itt a délvonalat meghatározta. A fali quadránst Londonban szerezték be, 1781-ben, a többi csillagászati műszereket is Londonból, Bécsből hozatták.<sup>52</sup>



17. Eger: A volt kispréposti palota ablakrácsa



Az egri liceum csillagvizsgáló tornya a terraszig hét-emeletes, a terrasza épített filagória kétemeletes, ezen pedig a forgókupola a tizedik emeletet alkotja. A faspalettákkal elsötétíthető ötödik emeletnek az udvar felőli nyugati termében van elhelyezve a délvonalfő és a délvonalnak a demjéni kőpadozatba süllyesztett csíkja carrarai márványból, belefoglalva felsőtárkányi márványba. A besüllyesztett meridiánvonalat a padozat szintjén a Fazola Lénárd által megvasalt 14 kis fölhajtható deszkaajtó burkolja. A délvonal másik végén az ablaknál ma is megvan a fali quadráns impozáns vastömege, amelynek fölszerelésén Lénárd mester is dolgozott. A barokk pompakedvelésre jellemző a meridiánvonal fényűzően dekoratív kivitele: a fali quadránshoz tartozó hőmérő foglalata elefántcsont, a műszerek tengelye pedig drága mahagóni-fa volt. A délvonal kiindulási fala Schnattmann Rupert márványfaragó mesteri remeke, az ő alkotása a délvonal is, 1779-ből.<sup>53</sup>

A csillagásztorony fontos kelléke volt a forgókupola a távcsövek részére szolgáló nyílásokkal. Ennek terveit is Hell dolgozta ki, de az építészeti megoldás Fellner munkája, aki 1778 augusztusában vette fel a méreteket a Fazola Lénárd műhelyében elkészítendő kupolához. A torony filagóriájának három helyisége van: a középső a kupola kamrája, az északiban a Camera obscura volt elhelyezve. A forgókupoláról Hell Miksa 1778. okt. 30-án azt írja Esterháznak, hogy annak modellje teljesen az ő találmánya. Természetesen nem a forgókupola elvi gondolatát, hanem annak tökéletesítését nevezi a maga

találmányának. A modellt elküldte Fellnernek Tatára, majd pedig részletesen tájékoztatta az akkor már Egerben lakó Madarassyt, hogy a mozgatható tető hogyan készüljön el Egerben »a művesek keze által«. Arra törekszik, hogy az egri Speculát az egész földkerekségen híressé tegye.

A kupola szerkezete Hell modellje alapján 1779 tavaszán készült el Fazola Lénárd műhelyében. Fellner jan. 29-én javasolja, hogy »a machinát az egri lakatosmester műhelyében raknák akkurátosan deszkák közé, mikor is azt a toronyba fel akarják vonni«.<sup>54</sup> A szerkezet három részből áll: a falra erősített meghajtó karból és áttételből, a köralakú terem fali párkányzatába süllyesztett 4 méter átmérőjű fogaskerék- és görgőszerkezetből, valamint a kihajló szélű barokkos, harangalakú vörösréz-köponyegből, amelyet hajlított vasrudakból álló vasváz-szerkezet feszít ki. Az eredeti vasváz Fazola vasrúdjaival és csavarjaival még megvan, de a vörösréz-köponyegét 1915-ben hadi célokra leszerelték s az eredeti vázra cinkeztet vasbádogból pótlóköponyegget szereltek, de a bádogos a nyílást nem dolgozta ki, s így a fedőlemezből ma már nem lehet megállapítani, milyen volt a távcső részére készített eredeti nyílásszerkezet.

A kérdésre Fazola Lénárd számlája csak részben adja meg a feleletet: ő nagy csuklópántokkal felszerelt 7 kis ajtóról tesz említést. A számla szerint a 2 621 font súlyú vasszerkezet fő alkotóelemei a vastető és a 12 láb, 11 hüvelyk (vagyis 4,78 m) átmérőjű kerék, amelynek 175 foga van, 14 tartó ív stb. Fazola 40 krajcárt számított



18. Eger. A püspöki rezidencia I. emeleti erkélyrácsa



fontjáért s így 1 747,20 forint összegű számlát nyújtott be. Ezt az összeget a püspöki számtartóság sokallotta. Madarassy igazolta, hogy a mozgatható tetejű vasszerkezet jól működik és igen nagy alkotmány, de a munkadíj kérdésében nem tud nyilatkozni. Végül is Fellner döntötte el a vitát úgy, hogy csupán 1000 frt munkadíjat fizettek ki Fazolának.<sup>55</sup> (15. kép)

Fazola Lénárdnak a csillagásztoronyhoz tett lakatosmunkái műszaki történeti szempontból jelentősek. Értéküket abban az időben nagy mértékben emelte az a körülmény, hogy a Hell Miksa-féle javított rendszerű kupolát először Fazola dolgozta ki Egerben, s csak ezután állították föl a budai királyi palotában, az egyetem csillagvizsgáló tornyában, majd pedig a varsói királyi palotában. Magyarországon abban az időben három csillagásztorony működött: alapításának idejére nézve első a nagyszombati, második a budai, harmadik az egri. De a berendezés tökéletességét tekintve másfél évtizeden keresztül az egri Specula állott az első helyen.

Fazola Lénárd a püspökség megbízásából az egri püspöki uradalomhoz tartozó falvakban is nagytömegű lakatosmunkát készített, főleg a templomokhoz, plébániákhoz, iskolákhoz, uradalmi épületekhez. Mesterségbeli munkák ezek javarészből, de közöttük sűrűn szerepelnek a rácsok és egyéb, iparművészeti szempontból értéket képviselő alkotások.

A kétemeletes hejcei püspöki nyaralót Esterházy 1774-ben építette föl. Az asztalosmunkákat Macziesky József, a lakatosmunkát Fazola Lénárd végezte el 1778-ban. Valamennyi ajtót és ablakot ő vasalta meg, az ablakokhoz spalettákat készített. 1781-ben készítette el a kápolna 8 ablakrácsát.<sup>56</sup>

A besenyszögi templomhoz 1784–85-ben 2 sekrestyeajtót és 5 másik ajtót, valamint 9 ablakot vasalt, toronykeresztet készített.<sup>57</sup>

A bükkzsérci templomhoz 1775-ben vasrácsot készített, 2 ajtót és 2 ablakot vasalt. A következő évben két keresztet készített, 2 ajtót és 4 ablakot vasalt, 1777-ben pedig a templom főajtójának és a kórusajtójának vasalását végezte el. A bükkzsérci plébániához 1788–89-ben végzett ajtó- és ablakvasalást.

Az egerbaktai templomhoz 1774-ben toronykeresztet és a szentély feletti keresztet készíttette, két főajtót és ablakokat vasalt, 1778-ban 9 vasrácsot készített. Az egerbaktai plébánián 1790-ben ajtó- és ablakvasalást végzett, zárat készített.

A felnémeti plébániához 1789-ben 8 ablakrácsot készített, vasalta az udvari nagy bejáratú ajtót és 10 ablakkeretet. A felnémeti kallóházhoz 1779-ben két ajtót és ablakokat vasalt. A felnémeti majorházhoz 11 ablakrácsot készített.

A füzesabonyi templom toronykeresztjét 1769-ben szereli föl, 1771–72-ben ajtó- és ablakvasalást végez, zárat készíti, a füzesabonyi tisztiházhoz 1773-ban a két nagykaput, az ajtókat és ablakokat vasalja, 1774-ben a pinceajtót és az uradalmi börtön ajtaját látja el vasalással. 1775-ben ablakrácsokat készíti.

A kápolnai templomhoz 1783-ban toronykeresztet készíti, ablak- és ajtóvasalást végez, a sekrestyébe rácsot és zárat készíti. A kápolnai plébánián 1789-ben 15 ablakrácsot szerel fel, az ottani alsómalom minden lakatosmunkáját elvégzi 1787-ben.

A kerecsendi templomhoz 1772-ben ablakrácsokat készíti, a két főajtót, két sekrestyeajtót és a toronyajtót vasalja, 1773-ban pedig a kriptaajtó vasalását végzi el. A plébániához 1780-ban elvégzi az összes lakatosmunkát, a kerecsendi kocsmáépületre 1777-ben 8 egyszerű rácsot szerel fel.

A keresztespüspöki iskolához 1787-ben 8 ablakrácsot készíti, a templomban 1789-ben gyóntatószéket és keresztutat vasal.

A kiskörei templomhoz 1772-ben új toronykeresztet készíti, 2 főajtót, 2 sekrestyeajtót és 1 toronyajtót vasal, 1775-ben a szentélybe keresztet készíti, 1776-ban a sekrestyébe 2 rácsot készíti, 2 ajtót és 6 ablakot vasal, 1777-ben a templom duplaajtóját és egy nagy ablaktábláját vasalja, 1778-ban végzi el a kriptaajtó vasalását.

A kömlői templomhoz a szentélybe 1781-ben vaskeresztet készíti, az iskolánál 1787-ben ablakvasalást végez, a plébánián 1776-ban 5 szobaajtót, egy kaput, 7 ablakot vasal és 11 ablakrácsot szerel fel.

A török által néptelenné tett Nagytálya pusztát Esterházy 1772-ben kezdi benépesíteni német telepesekkel. Ekkor építik föl a püspöki uradalom gazdasági épületeit, az ispán házát, urasági kocsját. Fazola Lénárd az ispán házához készült 9 ablakot és 3 pinceajtót vasalja, illetve szereli föl francia zárrakkal, 5 szobaajtót magyar zárrakkal, az urasági kocsmához 5 ablakrácsot készíti. A magtárajtó kovácsolt vasból készült művészi rózsacsokra, amelyet Szmrecsányi és Genthon is Henriknek tulajdonít, valószínűleg Lénárd munkája, mert Henrik műhelye 1772-ben már nem működik (16. kép).

A pusztaszikszói magtárhoz Lénárd 1769-ben ajtóvasalást végez. Az ottani urasági kocsmához 1778-ban 30 kis rácsot, a pincehez két nagy rácsajtót, 10 pincerácsot készíti, 9 ajtót és két udvari kaput vasal.

A sarudi templom szentélyébe 1797-ben keresztet szerel fel.

A borsodsziráki templomhoz 1778-ban 100 font súlyú vaskeresztet készíti a szentélybe, 1780-ban pedig egy új toronykeresztet szerel fel saját vasból.

A tiszánánai plébániához 1776-ban egy kaput, 4 ajtót, 14 ablaktáblát vasal, az ottani templomhoz 1787-től 1789-ig dolgozik, s ennek során két nagy ajtót, 2 kisebb ajtót, 3 sekrestyeszekrényt, ablakokat vasal, toronykeresztet szerel fel. Az iskolához 1777-ben 6 ajtót és 5 ablaktáblát vasal.

A tiszaoärsi templomhoz 1782-ben vaskeresztet készíti a szentélybe, vasalást ad a keresztúthoz és harangtartóhoz. A tiszaoärsi urasági tisztaházhoz 1777-ben 10 ablakrácsot szerel fel, 5 ajtót és egy pinceajtót vasal.

A tiszapüspöki templomhoz 1769-ben lépcsőrácsokat készíti, 2 főajtót, 2 sekrestyeajtót, 2 toronyajtót és 11 ablakot vasal. 1772-ben ugyanoda ablakrácsokat készíti, a toronyba és szentélybe vaskeresztet szerel fel, a sekrestyébe rácsokat helyez. 1773-ban vasalja a kriptaajtót.

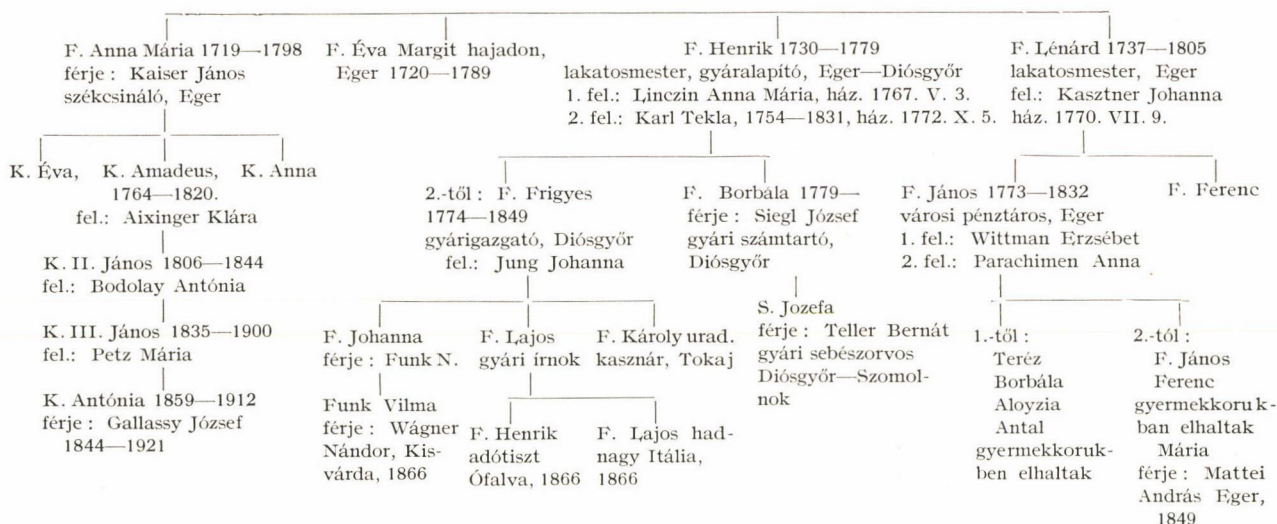
A várfenéki kocsmához 7 vasrácsot készíti és ablakvasalást ad.

Fazola Lénárdnak Egerben 5 kovácsolt vaskapuja és 4 olyan ajtórácsa maradt fenn napjainkig, amelynek műhelyi származását okmányok igazolják. A kapuk közül legkiemelkedőbb az érseki palota főkapuja és a népkert főkapuja, gyengébb alkotás a Klapka utca 2. sz. alatti,



# A FAZOLÁK EGRI ÉS DIÓSGYŐRI LESZÁRMAZOTTAI

Fazola — apa  
fel. Anna Borbála, meghalt Egerben, 1769. III. 4.



a tenispályák melletti, illetve a Vasas sporttelep záró kapu. A vasajtók közül a liceumi csillagvizsgálóhoz vezető ajtórácsan látható a legtöbb eredetiség. A megyei börtön három ajtórácsának díszítő motívumai sok hasonlóságot mutatnak a liceum földszinti nagy ablakrácsaival és a liceumi lépcsőrácsokkal.

Az érseki rezidencia és a népkert főkapuja nagy méreteivel impozáns benyomást kelt. Pedig csupán az oromzat mutat indás levéldísz, magát a kaput az egyszerű keretszerkezetre függőlegesen épített párhuzamos négyszögű rudak alkotják, minden díszítő motívum nélkül. A megmaradt másik három külső kert kapu úgyszólván nélkülöz minden díszítő motívumot, az oromzatként alkalmazott lándzsás rudak inkább gyakorlati célokat szolgálnak.

A megyei börtönkapolna és a hátsó földszinti börtönajtó, valamint a liceumi ablak- és lépcsőrácsok ornamentikája alig különbözik egymástól: a párhuzamos függélyes rudak között oválalakban vagy C-alakban hajlított minták töltik ki. A C-alakú motívumokat egymással szembefordítva gyűrűs kapcsok rögzítik a függélyes rudakhoz. A függélyes rudak egyhangúságát a rájuk alkalmazott gyűrűk tompítják. Az ovál- és C-alak Fazola Lénárd kedvelt és igen sűrűn alkalmazott díszítő motívuma a függélyes rudak közének kitöltésére. Mintalapokból vett tömegcikk, de jó arra, hogy gyorsan, nagy mennyiségben állítsák elő. Fazola Lénárd csakis ezzel az egyszerű ornamentikával volt képes eleget tenni a tömeges rendeléseknek. Hiszen a liceum két oldallépcsőjén és a csillagásztorony lépcsőházában, valamint a pinceablakokban és a földszinti nagy ablakokban mintegy 250 folyóméter hosszú területet kellett rácsokkal kitöltenie. De a csillagásztorony és a megyei börtöncella ajtórácsa esetében Lénárd mester mégis szakított a függélyes rudakkal, e két ajtórácsan hajlított vonalak töltik ki a sűrűbben tagolt keretszerkezetet. Gyöngéd rajzú a csillagásztorony ajtórácsa, egy-két levéldíszsel.

Fazola Lénárd kertkapui, ajtó- és ablakrácsai, lépcsőkorlátai, zárjai és vasalásai távolról sem mutatják azt az eredetiséget, pompázó egyéni motívumgazdagságot, mint bátyjának alkotásai. Lénárd szerényebb képességű, de rendkívül szorgalmas mester, akivel szemben munkaadója nem a minőségi, hanem a mennyiségi termelés követelményével lépett fel, a gazdagabb ornamentikára — »cifraságra« — való törekvéseben gátolta. Fazola Henrik kevés számú kiemelkedő alkotását, Lénárd pedig nagymennyiségű sablonosabb vasműves termékét hagyta ránk. Lénárd vasműves alkotásai is érdemesek arra, hogy azokat szakszerű vizsgálat tárgyává tegyék és értékeljék.

Bár okmányyszerű bizonyítékok nincsenek, a stílusrokonság arra enged következtetni, hogy a pétervásárai Keglevich-kastély lépcsőjét záró pompás felépítésű virágdiszes folyosórács, a mellette levő pinceajtó, az egeri nagypréposti és kispréposti palota erkély- és ablakrácsai, az érseki rezidencia középső kétemeletes főépületének első emeleti erkélyrácsa a Fazolák alkotásai. Például az ovális és szembefordított C motívumok a kispréposti palota ablakrácsain a műhelyi leszármazás kérdésénél Lénárd javára látszanak eldönteni (17, 18. kép).

Lénárdrnak 1805-ben bekövetkezett halálával a Fazolák egeri lakatosműhelye, amely négy évtizeden keresztül oly sok nagyértékű iparművészeti alkotást hozott létre, beszüntette működését. Lénárd két fia közül csak János ért felnőtt kort. Ez is lakatosnak készült, Bécsben járt vándorolni, de a város vezető családjaival lépett kapcsolatba, ezek hozzásegítették a városi pénztárosi álláshoz, ezért apja lakatosmesterségét nem folytatta. Első feleségével hozományul kapott emeletes házát a Harangöntő utca 1. szám alatt azóta is Fazola-ház néven ismerik. Gyermekai fiatalon elhaltak, így a Fazolák a múlt század közepén egy évszázados alkotó tevékenység emlékeivel eltűntek Eger város történetéből.

SOÓS IMRE



<sup>1</sup> Ennek a dolgozatnak célja nem a két Fazola vasműves alkotásainak leírása vagy az iparművészet szempontjából való értékelése, hanem műveiknek lehetőleg teljes számbavétele a rendelkezésre álló levéltári forrásanyag részletes feltárása által. A teljesség kedvéért nemcsak a kapukat, rácsokat kellett felsorolnunk, hanem mindazon mesterségbeli alkotásaikat — ajtó- és ablakvasalást, zárat stb. — is, amelyek a díszítés akármilyen eszközüének alkalmazása folytán iparművészeti értékkel bírhatnak.

<sup>2</sup> Egri érsekség gazdasági levéltára, 1761. évi 727. sz. számadási mell.

<sup>3</sup> Hámori róm. kat. plébánia Historia Domusa. Az ebben közölt adatok fiától, Fazola Frigyesről származnak.

<sup>4</sup> Egri érs. gazd. lt. 1759. évi számadási test. — Egri állami levéltár, Eger város iratai 23/1766. sz. — Eger város 1758—1770. évi adóösszeírásai.

<sup>5</sup> Egri érs. gazd. lt. 1758—1761. évi számadások.

<sup>6</sup> Egri áll. lt., Heves megyei számadások 1762. évi mellékletei közt található jelzetnélküli Fazola-számla. Ennek szövege: 1759: in Comitatus-Haus betreffend — . . . von welchem mir das empfangene Eisen ist abgerechnet worden . . . .

<sup>7</sup> Gerő László, Az újmassai barokk kohórom műemléki helyreállítása. 1952. (MMOK sokszorosított kiadványában.)

<sup>8</sup> Egri áll. lt. Eger város tanácsjegyzőkönyve 1762. évi 27. lap.

<sup>9</sup> Uo. Eger város iratai 48/1762. sz.

<sup>10</sup> Egri érs. gazd. lt. 1761. évi 612. sz. számad. mell.

<sup>11</sup> Uo. 1761. évi 99. sz. számad. mell.

<sup>12</sup> Uo. 1761. évi 327. sz. számad. mell.

<sup>13</sup> Uo. 1760. évi 534. és 1761. évi 52. sz. számad. mell.

<sup>14</sup> Egri áll. lt. Eger város iratai 23/1766. sz.

<sup>15</sup> Szmracsányi Miklós, Eger művészetéről. Bp. 1937. 111.

<sup>16</sup> Egri érs. gazd. lt. 1764. évi 215., 216., 217. sz. számad. mell.

<sup>17</sup> Uo. Cynosura erogationum, pag. 44., 72., 114., 118.

<sup>18</sup> Robert Townson, Travels in Hungary. London, 1797. 221. sköv. l.: »The late bishop built an elegant villa, where he often used to retire, more for amusement, it is said, than for prayer.«

<sup>19</sup> Egri érs. gazd. lt. 1764. évi 122. sz. mell. — Diarium et dialectalis cassae status, 1764. nov. 17., 1765. márc. 17., 24., ápr. 6., máj. 23., júl. 29., nov. 24., 30., dec. 22., 1766. okt. 22. stb. napján kelt pénztári napló-bejegyzések.

<sup>20</sup> Uo. Számadások, 1766. évi 20. és 84. sz. mell.

<sup>21</sup> Uo. Számadások, 1767. évi 16. és 102. sz. mell. — Diarium, 1767. máj. 21-i bejegyzés.

<sup>22</sup> Egri róm. kat. plébánia 1767. évi házassági anyakönyve.

<sup>23</sup> Egri áll. lt. Intabulatiók, I. kötet, névmutató, a kölcsönvett összegek kimutatásával.

<sup>24</sup> Egri érs. gazd. lt. Számadások, 1768. évi 264. és 315. sz. mell.

<sup>25</sup> Egri róm. kat. plébánia házassági anyakönyve 1772. okt. 5. — Miskolci állami levéltár, közgy. jegyzőkönyv 40. sz. kötet, 392. l. —

Uo. Juridica, XXI. VI. 495. sz. — Fazola Henrik második feleségének öntöttvas-síremléke ma is megvan a hámori temetőben. Henrik mester sírhelyét nem ismerjük. Lénárd és családja az egri Rozália-temetőben temetkezett.

<sup>26</sup> A bányakutatásokra és gyáralapításra nézve lásd bővebben Soós Imre: A diósgyőri vashárom alapítása. Kohászati Lapok, 1954. 8. sz.

<sup>27</sup> Eger város iratai 1769. évi 80. sz.

<sup>28</sup> Egri áll. lt. 1764—1774. évi számadási testek.

<sup>29</sup> Egri érs. gazd. lt. Diurnale erogationum 1768. szept. 11-i bejegyzés.

<sup>30</sup> Uo. 1769. ápr. 29-i bejegyzés.

<sup>31</sup> Uo. 1770. évi számadási mellékletek.

<sup>32</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1785. Erog. 38. l.

<sup>33</sup> Uo. classis I. Liber 129/1. 28—29. l.

<sup>34</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1786. Erog. 29. l.

<sup>35</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1778. Erog. 4. l.

<sup>36</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1778. Erog. 2. l.

<sup>37</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1779. Erog. 2—3. l.

<sup>38</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1778. Erog. 5. l.

<sup>39</sup> Uo. Ratiocinium perceptore megfelelő évi kötetiben, Foglár-kollégium rovata alatt.

<sup>40</sup> Szmracsányi i. m. 112. l.

<sup>41</sup> Egri érs. gazd. lt. Ratiocinium perc. 1769. Erog. 187. l.

<sup>42</sup> Uo. Ratiocinium perc. 1773. Erog. 28. l.

<sup>43</sup> Uo. Számadások, 1774. évi 5—6—7. sz. szám. mell.

<sup>44</sup> Egri érs. gazd. lt. Számadások 1775. évi 6—7—8. sz. mell.

<sup>45</sup> Uo. Ratiocinium perc. 1776. Erog. 40. lap.

<sup>46</sup> Uo. Számadások 1777. évi 3—4. sz. mell.

<sup>47</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1778. Erog. 35. l.

<sup>48</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1779. Erog. 41. l.

<sup>49</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1780. Erog. 40. l.

<sup>50</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1781. Erog. 49. l.

<sup>51</sup> Uo. Ratiocinium perceptore 1782. Erog. 46. l.

<sup>52</sup> Bevilaqua-Borsody Béla, Az . . . . . egri egyetem csillagvizsgálójának története. Stella (1929) 101—143.

<sup>53</sup> Bevilaqua-Borsody i. m. 114. l., I. jegyzet. — Egri érs. gazd. lt. Ratiocinium perceptore 1779. Erogationes 41. l.

<sup>54</sup> Bevilaqua-Borsody i. m. 122—126.

<sup>55</sup> Egri érs. gazd. lt. 1779. évi 496. sz. számadási mell.

<sup>56</sup> Uo. 1778. évi 80—82. sz. — Ratiocinium perceptore 1781. Erog. 9. l.

<sup>57</sup> Az összes alább felsorolt vasmunkákra vonatkozó forrás: Egri érsekség gazdasági levéltára, Ratiocinium perceptore megfelelő évfolyamú kiadási naplójának a templomokra, plébániákra, iskolákra, tisztházakra, urasági épületekre vonatkozó bejegyzései. A pénztárnaplók beosztása minden évben azonos.



## ADATOK A MAGYARORSZÁGI TÁBLAKÉPFESTÉSZET TÖRTÉNETÉHEZ

A középkori magyarországi táblaképfestészet történetében a legtöbb probléma a XV. század első feléből származó emlékünnkel kapcsolatos. Ismert tábláink stílárius hovatartozását szakirodalmunk nagyjából már meghatározta, de a kutatások során megrajzolt fejlődésment korántsem bizonyult oly világosan egyenletesnek, hiánytalanul következetesnek, mint a korábbi cseh vagy osztrák táblaképfestészeté. Az újabb és alaposabb vizsgálatok fejlődéstörténeti elemzéseikkel egyidejűleg, kényszerűen csökkentették, szűkítették e korai emlékanyagunk állagát. Az esztergomi múzeum több festményéről bebizonyosodott, hogy bécsi tulajdonból jutott Ípolyi Arnold gyűjteményébe. Így magyarországi származásuk jogosan problematikussá vált. Bár e veszteségek a magyarországi fejlődésment tisztultabb rajzát is eredményezték, ugyanakkor azonban az egységes és szerves történeti folyamat rekonstruálását nehezítették meg.

A kérdéses, a bécsi Höfel gyűjteményben volt esztergomi képek problematikus származásához<sup>1</sup> hasonlóan akad bizonytalanság a kétségtelen magyarországi eredetű festmények között is. Az 1930-as évek végén terelődött a figyelem a kassai (Košice) Szt. Antal oltárra, melynek középrése új, szárnyain pedig kettősével álló férfiszentek sorakoznak. (1. kép) Csánky Miklós az egykori oltár szekrényoszlobrát a bártfai (Bardejov) emeleti oratórium Mária oltárának figuráiban vélte megtalálni, egykori oromképeinek a bártfai András oltáron levő s a Királyok imádását — Salamon prófétát (elő és hátkép), valamint Ker. Jánost ábrázoló két oromképet tartotta. A vélt összefüggés alapján pedig az egész oltárt Bártfáról származtatta.<sup>2</sup> Feltevését egy, a rekonstruált oltárra vonatkoztatott 1450-i oklevéllel támogatta. Az egyes alkotóelemek szétszóródását természetesnek mondta, mivel általános középkori szokásként emlékezett meg az oltárok cserélgetéséről, egymáshoz nem tartozó oltár-részek összeillesztéséről. Érvelését végül a kérdéses szárnyak, oromképek és szobrok méretbeli megegyezésével támasztotta alá.

Csánky látszólag meggyőző bizonyítékai azonban nem dönthetik el végleg a két kassai szárny eredetének kérdését. Érveivel szembe nem kevésbé meggyőző ellenérvek szegezhetők. Így mindenekelőtt kérdéses, hogy az említett oklevél egy az oklevél keletkezésével egyidejűleg született Mária oltárra vonatkozik-e?<sup>3</sup> Vitatható Csánkynak az az állítása is, mely szerint rövid időközben más Mária oltárt nem állíthattak Bártfán: tudjuk, hogy alig három évtized múltán ugyanitt 1485-ben, 1489-ben és 1505-ben épült egy-egy Mária oltár. A későközépkori szokásként említett oltárok cserélgetésével, oltárrészek összeillesztgetésével kapcsolatban nem szólt arról, hogy ezek a cserék, variációk, főleg a közeli, szomszédos egyházak között lehettek szokásosak s ekkor is rendszerint a nagyobb, vagyonosabb város mustrálta ki oltárait, hogy helyette szebbet, újabbat készíttessen.<sup>4</sup> Nincs adatunk, mely ennek ellenkezőjéről adna számot; ritka kivétel, amikor egy-egy oltár távolabbi vándorútra indul. Ebben az esetben is a gazdagabb, nagyobb város az ajándékozó; joggal tételezte fel Mihalik, hogy a berkii (Rokycany) Mária Magdolna oltár Kassáról került a távolabbi sárosmegyei templomba.<sup>5</sup> Hasonló a helyzet 1530-ban Pozsonyban (Bratislava), amikor a fenyegető török veszély miatt a városfal közelében volt két kápolnát lebontották, s az egyik oltárát az oroszváriaknak adták el 5 forintért.<sup>6</sup> De ha feltételezhető lenne is, hogy a

jómódú Kassa egy bártfai oltárral gazdagította volna templomát, érthetetlen, miért hozta el csupán a két szárnyat s miért hagyta ott a szekrényoszlobrakat, az oromképeket. Különös, hogy ekkor, feltehetően már a XVI. század folyamán, a kassaiak egy divatjamult, a XV. század közepén készült alkotással kívánták volna székesegyházukat ékesíteni. Végül Csánky utolsó érvevel, a méretbeli megegyezéssel szemben csupán annyit szükséges megjegyezni: ez időben, a XV. század közepén az oltárok, táblák méretei nagyjából általánosak s így az egyik oltár képe könnyen alkalmazható a másikon.<sup>7</sup> E megegyezés tette lehetővé azt is, hogy két másik oltárról származó oromkép kerüljön a bártfai András-oltár eredeti oromképei közé.

A felsorakoztatott érvek és ellenérvek megfontolása után kérdéses, vajon jogosan kételkedett-e Csánky a helyi hagyományban, mely a kérdéses két szárnyat az 1554. évi kassai tűzvész elől megmentett oltárok között tudta.<sup>8</sup> Igaz ugyan: a kassai eredet oklevéllel nem bizonyítható. A székesegyház felszereléséről 1516-ban és 1522-ben készített jegyzékek csupán az egyházi öltözékekről, edényekről, ötvösművekről, ékszerekről adnak számot s hallgatnak az oltárokról, festményekről és szobrokról,<sup>9</sup> hasonlóképpen szűkszavú az 1604-i leltár is.<sup>10</sup> A domban állott oltárok gazdag sorozatáról más forrásokból értesülünk.<sup>11</sup>

A kérdés alaposabb elemzésére nem került sor, de Gerevich Tibor, bár kifejezetten nem cáfolta Csánky feltevését, — a két szárny festőjét, a Mateóci mestert, Krakától Kassáig működő festőként jellemezte.<sup>12</sup> Csánky a Mateóci mester szűkebb területre korlátozott tevékenységével igyekezett elhárítani tenni, hogy a festő nem vitatott magyarországi működése mellett még közel húsz lengyelországi oltár szerzője is, e gazdag tevékenység azonban eleve kérdésessé teszi e sok oltárnak egy mestertől való jogos származtatását. Biztosabb eredményre vezetne, ha kutatásunk a Mateóci mester körül csoportosuló népesebb műhely rekonstrukciójára tenne kísérletet s a boroszlói kapcsolatok hangsúlyozása mellett kellőképpen irányítaná figyelmét a nürnbergi Imhof oltártól kiindult hatásokra is.<sup>13</sup> A Mateóci mesterre is jellemző stílusirányzat nem lokalizálható oly egyértelműen főleg Szilézia és a kapcsolatos lengyel, valamint szlovák területekre, ahogy Csánky tette.

A fentiek szerint tehát a bártfai szobrokat és a két bártfai oromképet el kell választanunk a két kassai szárnytól. A két szárny a kassai táblaképfestészet két legkorábbi fennmaradt műve, kétségtelenül a Mateóci mester alkotása. A kérdéses oromkép-pár pedig, bár a Mateóci festő művészetével egy töről fakadt, nem volt sajátkezű műve, az ő vaskosabb mateóci és kassai alakjaival szemben az oromkép figuráit több kecsesség, finomkodóbb vonalvezetés jellemzi. A magyarországi emlékeknel közelebbi rokona Ujzadi János 1450-re keltezett s egy krakkói műhelyből származtatott — a lengyel emlékanyagban nem egyedülálló — epitáfiumképeinek festője.<sup>14</sup> A két bártfai oromkép hovatartozása tehát bizonytalan. Lehetséges, hogy azt az elveszett Katalin oltárt díszítette, melynek feltételezett párja a Borbála oltár volt; a probléma eldöntését nehezíti, hogy e Borbála oltár egykori oromképeinek sorsa, származása ugyancsak kérdéses. Közülük kettő (Orsolya-Esdras és Palan próféta mellképével) már Myskovszky feltevése szerint a Katalin oltárt díszítette s a Borbála oltárhoz





1. Kassa (Košice) Szt. Antal oltár szárnyképei



csupán az Ágnest és Katalint ábrázoló két oromkép tartozott.<sup>15</sup> Myskovszky híradását követően az Ágnest, Katalint és Orsolya-Esdrást ábrázoló oromkép eltűnt, Palan v. Bálán próféta mellképét pedig húsvéti gyertyatartóvá alakították át. Ugyancsak elveszett a XIX. század során illetéktelenül a Mettercia oltárra helyezett — valószínűleg szintén az egykori Katalin vagy Borbála oltárhoz tartozott — előlapjukon Szt. Flóriánt és egy püspököt, hátlapjukon egy-egy prófétát ábrázoló oromkép is.<sup>16</sup> A pontatlan leírások alapján e jórészt már csak az emlékezetben élő oromképek között rendet teremteni alig lehet.

E meggondolások egy megbízhatónak vélt oltárrekonstrukciót kényszerülnek felbontani. Ugyanakkor a két problematikus, Csánkytól bátfai eredetűnek vélt szárny kassai lokalizálásával a Mateóci mester működési területére, a kassai táblaképfestészet kezdeteire, a Boroszló–Nürnberg-i hatás szlovákiai elterjedésére vonatkozó újabb módosításokat tesznek szükségessé.

\*

A magyarországi középkori táblaképfestészet és faszobrászat területén folytatott korábbi kutatások elsősorban az egyes stílusirányzatok, tágabb vagy szűkebb értelmű iskolák és az egyes mesterek munkásságát határozták el. E munka során a nagyobb figyelem általában az egyes művészek oeuvrejének összeállítására fordult, s jóval kevesebb a műhelyek működésének pontosabb meghatározására. Amíg az egyes művészek munkásságát vizsgálva kutatásunk néhány tábla formai és stílusi eleméből nemcsak a mester iskolázottságára következtetett, hanem belső kronológiát is szerkesztett, sőt — pontosan meghatározott állomásokkal — külföldi vándorutakat is igyekezett rekonstruálni,<sup>17</sup> addig a műhelyekről szólva meglehetősen ezeknek laza és tág, nagyjában a stílusrokonok határáig terjedő körvonalázásával. Kutatásunknak ez egyoldalú érdeklődése nem annyira a hazai művészettörténet programszerű célkitűzéseiből, mint inkább a XIX–XX. század általános művészetszemlélet módjából következett. Magától adódó feladat tehát: több figyelmet szentelni a magyarországi művész-közösségek, a hosszabb vagy rövidebb ideig együtt dolgozó műhelyek munkásságának megismerésére, felderítésére. Az egyes mesterek működésének vizsgálatát el nem hanyagolva kísérletet tenni a műhelyek pontosabb rekonstrukciójára, hatósugaruk világosabb körvonalazására, fejlődésük fontosabb mozzanatainak elemző bemutatására. E kérdéseket, okleveles forrásaink hiányosságai miatt, elsősorban a stíluselemzés módszerével oldhatjuk majd meg. Nagyobb figyelemmel kell kísérnünk a rokon külföldi jelenségeket is. Alig képzelhető el, hogy nálunk a középkor folyamán egy-egy, vagy esetleg több festő és szobrász kizárólag alkalmi feladatokat elvégzésére szövetkezett volna s a gyakori megbízások során ne alakultak volna ki hosszabb életű, huzamosabban együtt dolgozó kisebb közösségek. Az ilyen közösségek életének behatóbb vizsgálata pedig nemcsak a műhely tevékenységére vet majd világosabb fényt, hanem az egyes művészek munkásságával kapcsolatos attribúciós problémák megoldásában is nagyobb biztonságot nyújthat.

E vizsgálatok nem voltak ismeretlenek kutatásunk előtt a múltban sem, de a feltételezett művész-közösségek részletesebb bemutatására, tevékenysége bővebb elemzésére alig került sor. Így a Lőcsei Pál műhelyéhez kapcsoltsa a szepesszombati (Spišská Sobota) Szt. Antal oltárképeiről elnevezett Antal mester Lőcsei Pállal vállalt közös munkásságának hipotézise felülvizsgálatra, gondosabb bizonyításra és szélesebb keretű méltatásra vár.<sup>18</sup>

Más cél ösztönözte ugyan Genthon István korábbi tanulmányát,<sup>19</sup> de következtetéseiről részben a hazai művész-közösségek problematikájára is utalnak. Meggyőző érvelése szerint a selmecbányai (Banská Štiavnica) Madonna, Katalin és Borbála szobor a Szt. Katalin templom egykori főoltára szekrényében állt,<sup>20</sup> s ugyanez

oltár szárnyait díszítették az M. S. mester képei. A szérencsén rekonstruált egykori főoltárt két kivételes tehetségű mesternek tulajdonította. Közülük a festőt, az M. S. mestert tartotta a tervezőnek, az irányítóknak. Rámutatott a kettejük között észlelhető rokonságra; a Krisztus születése kép és a figurák közt vonva párhuzamot a »nagyvonalú, széles ruharedőzés« azonos szellemére, vagy a festett és a faragott kis Jézus »puha, kövérkés, gödröcskés, szaggatott kontúrú« lábaiba hivatkozott, »melyek a képen és a szobron egyazon jellegűek«. Továbbvezető érvelése során azonban nem azt a kérdést vizsgálta, hogy a két nagytehetségű művész milyen feltételek között vállalkozott a közös munkára, szövetkezésük milyen mértékig volt szerves vagy esetleg alkalmi, hanem külön-külön elemezte stílusi hovatartozásuk, művészi fejlődésük problémáját.

A szobrok stílus és típusbeli elődjét az eperjesi (Prešov) főoltár Madonnájában és a besztercebányai (Banská Bystrica) főoltár szobraiban vélte megtalálni.<sup>21</sup> A selmecbányai Katalin és Borbála mesterének tulajdonította a korponai (Krupina) Madonnát is; a körmöcbányai (Kremnica) Madonna szobrot véleménye szerint csupán a külsőségek kötik e selmecbányai műhelyhez.<sup>22</sup> A felsorolt s a selmecbányai szobrász környezetét képező néhány emlékből határozott szobrászműhely körvonalait bontotta ki, mely felvázolt szobrász-kör a további kutatások során sem bővült. Gerevich László a korponai Borbálát és Magdolnát is a selmecbányai mester sajátkezü műveként könyvelte el,<sup>23</sup> Kampis a két figurát a mester egyik segédje munkájának tartotta.<sup>24</sup> A hazai faszobor-emlékanyag javarésze ismert, így a selmecbányai szobrász munkásságának körvonalait nagyjából lezártunk kell tekintenünk. A további vizsgálatok során még a szobrász formaképzésén átható Veit Stosz-i hagyomány került szóba, a német kutatás a két selmecbányai leányalakot előbb általánosságban az alsóausztriai dunai stílussal mérte össze, majd analógiájaként a maihingeni Margit (Katalin?) és Borbála szobrát említette.<sup>25</sup> Balogh Jolán ugyancsak Stosz hatásra figyelmeztetve a Katalin drápiamotívumát az E. S. mester Szt. Borbálát ábrázoló rézmetszetére vezette vissza.<sup>26</sup>

Szobrászunk mellett részben kevesebb eredményre vezettek a festővel, az M. S. mesterrel kapcsolatos vizsgálatok. Genthon jogosan tagadta a német művészettörténet körében olyan kedvelté vált Jörg Breu attribúciót s a festő újabb munkájaként mutatta be az ismeretlen eredetű lillei Királyok imádása képet. A régebben ismeretlen mű felbukkanása azonban nem segített az M. S. mester munkássága pontosabb lokalizálásához. Hoffmann Edith hangsúlyozta, hogy a festő dunai hatás alatt dolgozott, de egyéni stílust alakított ki.<sup>27</sup> Művészetének részbeni örököse a besztercebányai (Banská Bystrica) Borbála oltár festője; stílusának szerényebb képességű folytatója a selmecbányai múzeumba került korponai táblák mesterében fedezhető fel.<sup>28</sup> Hekler kísérletét, mely a sorozatot két festő között igyekezett megosztani,<sup>29</sup> kutatásunk egységesen elvetette; végül Kampis a két selmecbányai szobrot kérdésesen ugyan csak az M. S. mesternek tulajdonította.<sup>30</sup>

Az elmondottakat összegezve: az egykori selmecbányai főoltáron két kiváló képességű művész dolgozott, a szobrász nem festette egyben a táblákat is, a festő nem faragta a szobrokat. A művészetükben fellelhető rokonság az azonos kor, a rokon iskolázottság és az egyformán magasrendű képzettség következménye volt. A szobrász működésének más, közeli emlékei is fennmaradtak; a festőtől selmecbányai tábláin kívül csupán kérdéses eredetű egyetlen kép ismert. Művészetének is csak távolabbi hatása mutatható ki a besztercebányai és korponai táblákon.

A festő lazábban és a szobrász szervesebben, bizonyíthatóan kapcsolódik a hazai művészet folyamatához. Valószínű tehát, hogy a Selmecbányán működött műhely vezetője, irányítója nem az M. S. mester volt, hanem a Katalin és Dorottya szobrásza, — sőt, feltevéseink szerint az M. S. mesternek e műhely keretén belüli





2. Selmecbánya (Banská Štiavnica). Szt. Katalin és Borbála szobra az egykori főoltár szekrényéből



munkássága alkalmasszerű, csupán a főoltárképek elkészültének idejére korlátozott. Ha másként lenne, úgy művészetének közelebbi rokonait, örököseit kutatásunk pontosabban mutathatta volna ki a környező emlékananyagban; ha állandó tagja lett volna e selmecbányai műhelynek, úgy a művészetének csupán távolabbi visszfényét tükröző korponai táblák épp úgy őriznék ecsetje nyomát, ahogy a korponai szobrok őrzik a selmecbányai szobrász — esetleg közvetlen segédje — vésőjének emlékét. Míg a szobrász szervesen illeszkedik a bányavárosi művészetek fejlődésmenetébe, addig a festőt, az M. S. mestert kivételes, társtalan tehetségként jellemezte szakirodalmunk.

1912-ben egy budapesti aukción két dubravikai (Zólyom m.) származású tábla bukkant elő.<sup>31</sup> Az egyik — a Szent Család ábrázolásával — a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe jutott, a másik, egy Borbálát és Orsolyát ábrázoló csonka oltárszárny azóta is lappang. Emléket mindössze egy gyenge fénykép őrizi (3. kép). A régi felvétel is elég azonban ahhoz, hogy a két vértanú szűz fejtípusában a selmecbányai Katalin és Dorottya legközelebbi rokonát ismerhessük fel. Ugyanaz a derűsen tiszta, fiatalosan telt, reális biztonsággal mintázott arc tekint le a két szoborról és a festményről. Az arctípus azonossága mellett hasonló rokonságot mutat a nyugodt, egyenes állásmotívum. Különbség csupán a köpenyek redővetésének amott gazdagabb, festőibb későgotikus, itt szerényebb és egyszerűbb reneszánsz-jellegetű rajzában észlelhető. E közeli rokonság nyilvánvalóvá teszi, hogy a dubravikai csonka oltárszárny festője a selmecbányai főoltár szobrászának közvetlen környezetéhez, műhelyéhez tartozott. Sőt bizonyosnak tűnik, hogy a kiváló képességű szobrász maga is dolgozott a dubravikai szárnyon, a két női szent arcvonásait az ő ecsetje formálhatta.

A selmecbányai főoltár szobrai mellett az említett korponai szobrok és a két alakkal díszített csonka dubravikai oltárszárny tehát az ő vezetése alatt dolgozó műhely terméke, amely műhely körén belül két szobrász és egy festő munkássága választható el egymástól — feltehető, hogy e kisebb közösségben hosszabb-rövidebb ideig mások is dolgoztak. A dubravikai táblán világosan figyelhető meg az idősebb gótikus hagyományt követő mester mellett a ruházatot festő fiatalabb művész új szemléletmódja.

A műhely és a vezető mester munkásságának eleven megjelenítésére törekedve újabb problémaként merül fel az M. S. mester és a körvonalazott együttes közötti viszony kérdése. A választ erre a kérdésre a művek időrendje adhatja meg. Selmecbánya 1506 előtt új, díszes főoltár felállítását határozva el, az első megbízást bizonyosan a tehetsége virágjában levő és közismert festőnek, az M. S. mesternek adta. A főoltár későbbi szobrásza ekkor még fiatal ahhoz, hogy ily nagyszabású feladathoz jusson — talán távol városától éppen vándorúton jár. Egy évtizeddel később pedig, mikor a főoltár szobordíszének megfaragására került sor, tehetsége szélesen kibontakozott, tudása megerősödött s így méltó folytatója lett nagy elődje művének. Az oltár teljes befejezése után, valószínűleg a feladatok sokrétűsége miatt, maga is, műhelye is vállalt festői feladatokat; ennek emléke az 1520—1525 tájára keltezhető dubravikai oltárszárny.

RADOCSAY DÉNES

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Pigler A.: »Evagationes spiritus«. Arch. Ért. 1934. XLVI. 121—136. l.

<sup>2</sup> Csányi M.: A székesi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig. Bp. 1938. 16—22., 46., 48. l. Az oltárt ismeretlennek mondja, holott Wick Béla már Csányi tanulmánya előtt két évvel bemutatta összes képét s ugyanakkor Gerevich Tibor e festőnek tulajdonította a lengyel Korzena-i oltár tábláit. A lengyel és magyar művészet kap-

csolatai. Magyarország és Lengyelország. (Szerk. Huszár K.) Bp.—Warszawa, 1936. 122. l.

<sup>3</sup> Vö. Bogyay T.: Adatok a középkori magyar oltárdíszítő művészet történetéhez. Bp. Kny. Regnum, 1942—43.

<sup>4</sup> Más körülmények között, a XIX. század végén, a restaurált



3. Szt. Borbála és Orsolya. Oltárszárny Dubravicáról



dóm felszentelési ünnepsége alkalmából került az Utolsó Vacsora oltár Bártfáról Kassára.

<sup>5</sup> Mihalik J.: A kassai középkori műemlékek viszonyáról a sváb művészethez. Arch. Ért. 1895. XV. 167—170. l.

<sup>6</sup> Házi J.: Sopron középkori egyháztörténete. Sopron, 1939. 78. l.

<sup>7</sup> A kassai Szt. Antal oltár egy-egy képmezőjének mérete 84 × 42 cm. Az egykori németlipcei főoltár egy-egy táblájáé 80 × 41 cm, a felsőzugói (Ružbachy) képeké 79,5 × 50,5 cm.

<sup>8</sup> A kassai székesegyház ... fölszentelésekor ... Bp. 1896. 9. l.

<sup>9</sup> Pettkó B.: Kassa város székesegyházának kincsei 1516-ból és 1552-ből. Történelmi Tár. 1882. 717—728. l. Hasonló jellegű az 1699-ben készült inventarium is. Kemény L.: A kassai Sz. Erzsébetegyház inventariuma 1699-ből. Történelmi Tár. 1890. 563—568. l.

<sup>10</sup> Némethy L.: A kassai székesegyház leltára 1604-ből. Egyház-művészeti Lap. 1883. IV. 10—14., 38—44., 85—88., 107—110., 148—151. l. Ugyane jegyzék alapján a székesegyház egykori könyvtárát Illésy J. ismertette. Magyar Könyvszemle. 1890. XV. 23—28. l.

<sup>11</sup> Irodalmunk a következő elpusztult kassai oltárokat említi: 1382 körül Márton, Péter és Pál, 1453-ban Ulrik és Anna, 1467-ben Szentkereszt, 1473-ban a Boldogságos Szűz, 1479-ben ismét Anna, 1483-ban a Segítő szentek, 1485-ben újból Márton, 1500-ban Miklós, 1516-ban Borbála, 1522-ben a Szent Rózsafüzér, Balázs és Mária oltárát. Tudjuk azt is, hogy 1472-ben Cherubin festő özvegye két kisebb Máriát ábrázoló táblaképet zálogosított el. 1522-ben Seydel István hagyatékában egy Salamon ítéletét ábrázoló festmény szerepelt. A dóm oltárait az 1556-i tűzvész pusztította el, majd 1567-ben Bakay István és Thot Ferenc a Szt. Mihály kápolna oltárait törte össze. Kemény L.: A kassai sz. Erzsébet egyház történetéhez. Arch. Ért. 1890. X. 414. l. és 1897. XVII. 43. l. — Kemény L.: A kassai képirod. Aesthetikai jegyzetek. Kassa, 1899. 10. l. — A kassai százéves egyházmegye történeti névtára és emlékkönyve. Kassa, 1904. I. 47. l. — Kemény L.: A kassai dóm. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye. 1916. I. 243. l. — Wick B.: A kassai Szent Erzsébet dóm. Kassa, 1936. 231. l.

<sup>12</sup> Gerevich T.: A magyar művészet szelleme. Mi a magyar? (Szerk. Székfű Gy.) Bp. 1939. 445. l. Genthon—Szentiványi átveszi a bártfai származtatást. Abauj-Torna vármegye és Kassa műemlékei. Bp. é. n. (1940) Kny. az Abauj-Torna vármegye c. műből.

<sup>13</sup> Zimmermann, H.: Die Tafelmalerei. Nürnberger Malerei 1350—1450. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1930—1931. Nürnberg, 1933. 23—48. l.

<sup>14</sup> Walicki, M.: La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Paris, 1937. 2. l. IV. táb.

<sup>15</sup> Myskovszky V.: Bártfa középkori műemlékei. A Szent Egyed templomának műrégészeti leírása. Bp. 1879. 76. l.

<sup>16</sup> Divald K.: A bártfai Szent Egyed templom. Arch. Ért. 1917. XXXVII. 100., 110—111., 119. l.

<sup>17</sup> V. ö. Gerevich T.: Kolozsvári Tamás az első magyar képtábla-festő. Bp. 1923.

<sup>18</sup> Schürer, O.—Wiese, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn—Wien—Leipzig, 1938. 195, 228. l.

<sup>19</sup> Genthon I.: A selmecbányai Szent Katalin-templom hajdani főoltára. Arch. Ért. 1931. XI/V. 120—147. l.

<sup>20</sup> Hasonló feltevésre jutott Divald is. Csúcsíveskori szárnyas-oltárok Hont vármegyében. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye. 1910. XLIV. 57—58. l.; a Madonna nagy kvalitásaira már Henszlmann felfigyelt. Jelentés a bányavárosokba tett régészeti kirándulásról. Arch. Közl. 1865. V. 151. l.

<sup>21</sup> Ekkor még nem ismerhette a besztercebányai oltár készültének később meghatározott 1509-es évszámát. Korábban társtalannak, sem a német, sem az olasz művészethez nem kapcsolódó emlékek tekintette a selmecbányai Katalint és Borbálát. V. ö. Genthon I.: Régi magyar faszobrok. A Gyűjtő. 1929. III. 275. l.

<sup>22</sup> Divald a selmecbányai Katalin és a körmöcbányai Madonna közötti rokonság mellett további hasonlatosságot tételez fel a két selmecbányai szent és a besztercebányai templom befalazott kapuján levő Angyalí üdvözlét palástja között. Divald K.: Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye. 1912. XLV. 537—538. l. és Lőcsei Pál mester és köre. Magyar Művészet. 1928. IV. 751. l.

<sup>23</sup> Gerevich L.: A felvidéki szobrászat stílusfejlődése. Bp. 1943. 17. l. Kny. Szépművészet.

<sup>24</sup> Kampis A.: Középkori faszobrászat Magyarországon. Bp. 1940. 135—137. l.

<sup>25</sup> Müller, C. T.: Könyvismertetés. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1939. VIII. 85. l. Barthel, G.: Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten. München, 1944. 49—50., 63. l.

<sup>26</sup> Balogh J.: Középkori faszobraink stíluseredetéről. Magyar Tud. Akadémia Közleményei ... Művészettörténet. 1951. 43. l. Meg kell említenünk, hogy a Stosszal közeli rokon Lőcsei Pál méltatása kapcsán Divald is megemlékezett e két szoborról. Felsőmagyarország gótikus-szárnyasoltáiról. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. 1924. III. 28—30. l.

<sup>27</sup> Hoffmann, E.: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. Arch. Ért. 1937. I. 6. l.

<sup>28</sup> Wagner, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava, 1948. 46. l.

<sup>29</sup> Hecker A.: A magyar művészet története. Bp. é. n. (1934) 96—100. l.

<sup>30</sup> Kampis A. i. m. ugyanekkor a figurákat a táblánál 10—11 évvel későbbre datálta.

<sup>31</sup> T—r.: A Thomka gyűjtemény. A Gyűjtő. 1912. I. 64.

## MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSÖK LENGYELORSZÁGBAN A XIV—XVIII. SZÁZADBAN

Annak ellenére, hogy a magyar-lengyel történelmi kapcsolatok oly sűrűek és élénkek voltak közel ezer éven keresztül, nincsenek kellőképpen feldolgozva, s főleg a művészettörténeti érintkezések voltak elhanyagolva, pedig ezek a XIV. századig nyúlnak vissza.

A magyar-lengyel művészettörténeti kapcsolatok a francia-olasz származású Anjou-dinasztia korában kezdődnek, amikor egyrészt élénkebb kulturális kapcsolatok létesülnek Olaszország és Magyarország közt, másrészt Károly Róbert elvette Erzsébet lengyel hercegnőt, majd Nagy Lajos leányát, Hedviget lengyel királynővé választották, miáltal a magyar-lengyel kulturális és művészettörténeti kapcsolatok megélenkültek a két ország között.

A Nagy Kázmér által 1364-ben alapított krakkói egyetemet a XV. és XVI. században a magyar ifjúság nagy számmal keresi fel.

A magyar-lengyel művészeti kapcsolatok megindító a magyarországi ötvösök, akik a XIV. század második felében telepednek le Lengyelországban, és pedig elsősorban Krakkóban, a lengyel fővárosban.

Szép számmal találkozunk azután a magyar ötvösökkel a XV. és XVI. században, még a XVII. és XVIII. században is vannak Lengyelországban magyarországi ötvösök.

Azonban nemcsak magyar származású ötvösmesterekkel, de magyarországi tanoncokkal is találkozunk Krakkóban, akik az ötvösművészetet krakkói mestereknél tanulták ki.

A magyar eredetű ötvösök főleg felső-magyarországi városokból, és pedig elsősorban a Szepességből (Lőcse, Késmárk) kerültek Krakkóba.

De nemcsak a szepességi városokból mennek ötvösök Lengyelországba, hanem a felsőmagyarországi bányavárosokból is, mint Körmöcbánya, Selmecbánya és Besztercebánya. Ezenkívül Kassáról, Budáról és Erdélyből való ötvösökkel is találkozunk kint.

A következőkben felsoroljuk a magyar származású krakkói ötvösöket, akik közül az első 1394-ben szerepel. Ez *Synai* (vél Sijnaij) ötvös, aki a lengyel udvar számára dolgozott és egy ivókürt készítéséért 4 márkát és ismét két ivókürtért 7 márkát kapott.<sup>1</sup>

1411-ben Krakkóban szerepel a szepesi származású *Hannus Czipser* mint a krakkói ötvösök »senior»-ja.<sup>2</sup>

1413-ban *Nicolaus Ungar* szerepel Krakkóban mint csiszoló és bélyegzőmetsző a királyi pénzverőnél. Esküti tesz, hogy a királyi pénzverő részére lelkiismeretesen fog dolgozni. 1413. szeptember 15-én krakkói polgárjogot kap.<sup>3</sup>



1422-ben Krakkóban szerepel Hannos Ungir mint a krakkói pénzverők céhének egyik »senior«-ja.<sup>4</sup>

1439-ben Krakkóban él a szepesi eredetű Niclas Czipser rézműves mint a rézműves céh »senior«-ja.<sup>5</sup>

1440-ben a krakkói városi tanács előtt szerepel Monch Henrik budai polgár és pénzverőmester (»Herr Heynrich Monch burger und münzmeister czu Ofen«).<sup>6</sup>

1441-ben Krakkóban szerepel Péter rézműves, aki azelőtt Lőcsén lakott s most krakkói polgár (Petrus messingsloer, qui moratus est in Leucza et nunc est concivis noster)<sup>7</sup>.

1444-ben Krakkóban szerepel a szepesi származású Czipser Miklós rézműves (Niclas Czipser) mint a rézművesek céhének egyik »senior«-ja (Szerepel még 1446-ban,<sup>8</sup> 1454-ben<sup>9</sup> és 1456-ban.<sup>10</sup>).

1456-ban a krakkói tanács előtt szerepel a kassai származású Gloger aranyműves (Gloger der goldsmed von Casscha).<sup>11</sup>

1467-ben Hanus Palmann Késmárkról, tanoncnak szegődik 5 évre Mathis Kechdorff krakkói ötvöshöz.

1469-ben Hanusz Unger krakkói aranyműves panaszt emel a céhmesternél Johann Wiazownicki ellen egy általa készített kard ügyében.

1475-ben Krakkóban él a szepesi származású Czipser Szaniszló, aki Lázár késműves végrendeleténél (testamentum Lazari messirsmidis) mint annak egyik végrehajtója van megnevezve. A végrendelekező 2 forintot hagyott a ferencrendiek kolostorában levő magyar kápolna részére a szerzeteseknek (»Item ad capellam Ungarorum ad sanctum Franciscum 2 flor. fratribus«). Czipser Szaniszló egy más helyen (1499-ben) mint aranyműves szerepel (Stanislaus Czipser aurifaber).<sup>12</sup>

Ugyanez a Czipser Szaniszló mint aranyműves és krakkói polgár (famosus Stanislaus Cipsar aurifaber et civis Cracoviensis) szerepel 1504-ben, midőn a krakkói bíróság dönt az ő kertje ügyében. A bíróság kedvező ítéletet hozott.<sup>13</sup>

1515-ben is szerepel Krakkóban egy Czipser Szaniszló ötvös, akit céhmesternek választanak meg.<sup>14</sup> Nem lehet azonban megállapítani a kettő azonosságát.

1485-ben Zawr György késmárki aranyműves (Jorge Zawr aus dem Keszemargkt) megígéri a krakkói aranyműves-céhnek, hogy nem fog Krakkóban dolgozni (»alleynne hir zu Crakow sal her nyimmer czwusehen yn stelle haben noch alhir arbevten«).<sup>15</sup>

A szepesi származású Czipser (Zybbszer) Stenczel 1488-tól 1532-ig tizenkilencszer szerződötett tanoncot. 1515-ben a krakkói ötvösök céhének »senior«-ja volt.

1502—1532 közt szerepel Stenczel Czipser.

1506—1549 között Kasper Czipserrel találkozunk Krakkóban.

1514-ben Valtén Selmecbányáról Stanislaus Marcinek híres krakkói ötvösnél 5 évre felvétetik tanoncnak.

1529-ben Clemens egy Laycera (Lőcsére) való orgonaeépítő fia, Gregor Przybylohoz 7 évre beszegődik tanoncnak.

1534-ben Marek Herman, Jerimy Herman fia Selmecbányáról 4 évre tanoncnak megy Andreas Marcinek krakkói ötvöshöz.

1535-ben Janek Marstella Bártfáról, M. Zabek krakkói ötvösnél beáll tanoncnak 5 évre. Ugyanezen időben egy Marstella nevű igen ügyes és híres ötvös van Krakkóban, aki az udvar számára is dolgozik.

1535-ben a krakkói bíróság előtt szerepel a késmárki Molner Márton (Martinus Molner de Keszmarck) a krakkói Martinus plathnerrel szemben.<sup>16</sup>

1535-ben a krakkói bíróság előtt szerepel az erdélyi származású, nagyszombeni Bartholomeus Sibenbirger (de Hermanstadt) mint »socius aurifabrorum« egy pénzváltással kapcsolatban.<sup>17</sup>

1536-ban Dürer András (Andreas Derer de Nuremberga) nürnbergi aranyműves, a magyar származású Dürer Albert testvére, aki Krakkóban is dolgozott, a krakkói bíróság előtt perben volt Oppler Tamással szemben.<sup>18</sup>

1536-ban a krakkói városi bíróság előtt áll König Simon kassai pénzverő (Simon König monetarius de

Cassovia) bizonyos kereskedelmi szállítással kapcsolatban és Martinus plathner »kezeskedik érte«.<sup>19</sup>

1536-ban Gregor, egy késmárki Stephan nevű szűcs fia beáll tanoncnak Beirnarek krakkói ötvösnél.

1537-ben Valentin Czipser Bártfáról először 1537-ben Stenczel Gabrijelnél és később 1540-ben Hans Grabernél 2 évig tanonc.

1537 február 22-én a krakkói bíróság előtt megjelenik a szepesi származású Czipser Szaniszló krakkói aranyműves özvegye, Borbála, és lefoglaltatja volt férjének vagyonát a hozomány fejében. (Barbara vidua olim Stanislai Czipser aurifabri fecit arestum super omnibus bonis — ipsius olim Stanislai Czipser aurifabri mariti sui in 100 fl. dotatici, sibi per dictum maritum suum dotati (a. 1537, f. 5. a. Reminiscere).<sup>20</sup>

1537 március 5-én a krakkói városi tanács elé kerül a Búddról származó Bernát aranyműves (Stanislaus aurifex de Buda) végrendelete. (Testamentum Bernhardi).<sup>21</sup>

1541-ben Paul von Schemnitz, Selmecbányáról a fentemlített Gregor Przybylohoz 5 évre beáll tanoncnak.

1542-ben Clesnek aus Kesmark Stanislaw Rola krakkói ötvöshöz áll be tanoncnak 5 évre.

1542-ben Martin Siebenbürger vel Siedmiogrodzki, lengyel királyi udvari ötvös, mint neve is mutatja, erdélyi származású. A krakkói ötvös-céh feljegyzéseiből kitűnik, hogy Siebenbürger 1542-től 1548-ig tanoncokat fogadott fel, de ezután már nem tartozott a céh felügyelete alá, mert az udvar számára dolgozott. Az udvari számadások mutatják, hogy 1552-ben Siebenbürger 12 márká súlyú aranyat kap egy sisak díszítésére.

1543-ban Hans Gabrysi von der Cremnitz (Körmöcbánya) beáll tanoncnak 3 évre Bartosz Jelen krakkói ötvöshöz.

De nemcsak Krakkóban, hanem Lwówban (Lembergben) is találkozunk magyarországi származású ötvössel, mert 1544—1546-ban Clemens aurifaber de Liwocza (Lőcse) dolgozik ottan.

1545-ben a körmöcbányai Hans Zacherus, aus dem Bergstellen von Kremnitz, Bartos Jelen ötvöshöz 2 évre áll be tanoncnak a következő feltétel mellett: »wenn er die Zeit ausgedient hat, soll er seinem Herrn 20 flor. zu 30 Groschen geben«.

1550-ben Lenarth von Müllenbach aus Zips Fox krakkói ötvösnél dolgozik mint tanonc.

1550-ben a krakkói céhek vezetői közt szerepel az erdélyi származású Márton mint az aranyművesek céhének egyik »senior«-ja. (Seniores mechanicorum pro a. 1550 electi et confirmati. Aurifices: Andreas Marstella, Martinus Transylvanus).<sup>22</sup>

1558—1570 között Hans Synither Ungarus, röviden Ioannes Ungarus vagy lengyelül Wegrzyn, működik Krakkóban.

1564-ben Abraham Gross, Georg Gross fia Debrecenből, Hans Ungarushoz szegődik tanoncnak.

1566-ban Hans Koth Késmárkról, Michael Lencz vel Lencz, krakkói ötvöshöz áll be tanoncnak.

1567-ben Krakkóban szerepel Magyar János aranyműves (Johannes Ungarus aurifex).<sup>23</sup>

1576-ban a késmárki származású Johannes Koch de civitate Keismarge aurifaber, Lwówban (Lembergben) polgárjogot nyer. Lehetséges, sőt valószínű, hogy a fentemlített Hans Koth-tal azonos, csak egy kis névferdítés forog itt fenn.

1577-ben Magyar Pál aranyműves szerepel Lwówban (Lembergben). (Providus Paulus aurifaber Ungarus).<sup>24</sup>

1578-ban Cesar Szmores krakkói ötvöst Báthory István király törvényszéke elé idézik.

1570—1590. Gregorius Hungarus aurifaber de Rimasabbati prope Budam, 1579-ben Lwóvi (lembergi) polgárjogot nyer, és 1590-ben ugyanott céhmester volt.

1586-ban Andreas Ungar ellen a krakkói ötvösök panaszt emelnek, mert céhrendjük ellen vétett.

1580—1588 közt Janus Kálay magyar ötvös szerepel Krakkóban, aki kéri az Andreas Ungarra vonatkozó akta másolatát. 1588-ban perben állott az ötvös-céhhel, mert megtagadta mesterművének bemutatását. Panaszt emelnek ellene a királynál, aki azután királyi leirrattal kényszeríti a mestermű bemutatására.



1587-ben Magyar Pál aranyműves szerepel Lwówban (Lembergben). (*Famatus Paulus Ungarus aurifaber de subcastro Leopold, et Barbara coniuges.*) Lehet, hogy ez ugyanaz a Magyar Pál aranyműves, aki 1577-ben a lwóvi aranyművesek közt szerepel.<sup>25</sup>

1597-ben *Stefan Segedi* ötvös él Varsóban; külföldi ember, akinek a király meghagyja, hogy az ötvöscéhhez csatlakozzék.

1614-ben *Peter Siedmiradzki* (Siebenbürger) másként *Hungarus*, elhagyja Lwówot (Lemberget).

1623-ban *Samuel Siedmiradzki* ötvös, aki Lwówban született, Magyarországra hurcolódik. Magyar szülők fia, s *Ungarnak* is hívják. A Siebenbürger, vel *Siedmiogrodzki* — vagyis erdélyi családhoz tartozik még *Nicolaus Siedmiogrodzki*, III. Zsigmond lengyel király udvari ötvöse, aki valószínűleg Lwówban született.

1608—1610-ben Lwówban szerepel az ügyességéről híres *Péter Dauwert aurifaber Hungarus civis Leopoldensis*, aki művészetét Lwówban sajátította el.

1613-ban *Georg Bermucz* ötvös Lwówban szerepel.

1626-ban *Blasius Nitray* Lwówban dolgozik mint ötvössegéd; ügyes, de nem teljesen megbízható.

1629-ben *Michael Ungar* ötvös él Lwówban.

1639-ben *Michael Kálai* krakkói ötvös, *Johann Kálai* fia, valószínűleg azonos fentebbi lwóvi ötvössel.

1630-ban *Janusz Tolmacy* krakkói aranyműves.

A XVII. század végén *Stefan Taierfery* Krakkóban ötvös.

1739-ben *Thomas Gienewan* Syrmáról Magyarországon, beszegődik tanoncnak február 21-én *Johann Serédy* krakkói ötvöshöz.

1742-ben a Magyarországon született *Franz Genevani* felvétetik február 5-én *Andreas Lowinsky*hoz 5 esztendőre tanoncnak.

E felsorolásból látjuk, hogy a XIV—XVIII. század folyamán több mint 50 magyar ötvös működött a lengyel városokban, elsősorban Krakkóban, amely a XVII. század elejéig Lengyelország fővárosa volt.

A magyar ötvösöket Krakkóban megbecsülték, ezt mutatja, hogy többen közülük az ötvös-céh »senior«-jai voltak.

Azonban nemcsak magyar ötvösökkel találkozunk a lengyel városokban, hanem igen értékes magyar és erdélyi ötvösművekkel is, főleg sodronyzománcsal ékesített művekkel a dél-lengyelországi, de főként a krakkói templomokban. Ilyenek pl. a krakkói Mária-templom sodronyzománcos tárgyai, a krakkói székesegyház sodronyzománcos helye, ugyanott a Corpus Christi-templom egy kelyhe és a Szent Kereszt-templom sodronyzománcú kelyhe, a gnieźnói (gneseni) székesegyház sodronyzománcos áldozókeresztje, a tarnowi székesegyház és a bochniai plébániatemplom sodronyzománcos kegyeleti tárgyai. Ezen ötvösművészeti remek sorozata bizonyítja, hogy a magyar eredetű ötvösműveket is igen értékelték Lengyelországban.

DIVÉKY ADORJÁN

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> *Leonard Lepszy*, *Spis zlotników krakowskich z drugiej połowy XV stulecia*. (A krakkói aranyművesek névsora a XV. század második feléből.) *Sprawozdania komisji do badania historyi sztuki w Polsce*. 1896. V. köt. 93—103. — Ugyancsak *Lepszy* állította össze a Lengyelországban dolgozó magyarországi származású ötvösök névsorát: »Magyar ötvösök krónikája Lengyelországban« c. cikkében. *Arch. Ért.* (1890) 57—59. Ezen cikk megjelenése óta azonban több új adat került elő a magyar ötvösökre vonatkozólag, amelyekkel *Lepszy* névsorát kiegészítjük.

<sup>2</sup> *Jan Płaśnik*, *Cracovia artificum, 1300—1500*. Kraków 1917. 50.

<sup>3</sup> Uo. 54.

<sup>4</sup> Uo. 65.

<sup>5</sup> Uo. 101.

<sup>6</sup> Uo. 111.

<sup>7</sup> Uo. 118.

<sup>8</sup> Uo. 127—128.

<sup>9</sup> Uo. 148.

<sup>10</sup> Uo. 155—156.

<sup>11</sup> Uo. 157.

<sup>12</sup> Uo. 206—207.

<sup>13</sup> Uo. 487.

<sup>14</sup> Uo. 275.

<sup>15</sup> *Leonard Lepszy*, *Pacyfikalski sandomierski oraz zlotnicy krakowskiej drugiej połowy XV wieku*. *Sprawozdania do badania historyi sztuki w Polsce*. Kraków 1896. V. köt. 90.

<sup>16</sup> *Jan Płaśnik* i. m. 310.

<sup>17</sup> Uo. 317.

<sup>18</sup> *Jan Płaśnik*, *Cracovia artificum, 1501—1550*. Kraków 1937. 329.

<sup>19</sup> Uo. 332.

<sup>20</sup> Uo. 335.

<sup>21</sup> Uo. 336.

<sup>22</sup> Uo. 478.

<sup>23</sup> *Sprawozdania Komisji do badania historyi sztuki w Polsce*. Kraków 1891. IV. köt. XXXVIII.

<sup>24</sup> *Ferdynand Bostel*, *Przyczynki do dziejów zlotnictwa Lwowskiego w XVI i XVII wieku*. *Sprawozdania komisji do badania historyi sztuki w Polsce*. Kraków 1896. V. köt. 18.

<sup>25</sup> Uo. 19.

## XVIII. SZÁZADI OROSZ GOBELIN MAGYARORSZÁGON

Mintegy 10—12 évvel ezelőtt feltűnt a budapesti műkereskedelemben egy bordűr nélküli, aranykeretbe foglalt gobelinkép, amelyről azt mondták, hogy orosz. Eredete után érdeklődve megtudtam, hogy a Demidoff-család tulajdonában volt, amelynek egyik nőtagja a múlt század vége felé egy magyar állami tisztviselő felesége lett, és az hozta magával a gobelinképet, amelyet azután leányuk örökölt. Ugyanakkor megkaptam a gobelinkép fényképét is, amelyet megőriztem. A gobelinnek magának nem tudom mi lett a sorsa. (A gobelin már szerepelt mint francia munka néhai Demidoff Cornélia hercegnő hagyatékának budapesti aukcióján 1918-ban és a »Gyűjtő« 1918. VII. évfolyamának 6. számában 208. oldalon közli képét.)

Amikor azután kezembe került G. V. Zsidkov 1951-ben megjelent könyve a XVIII. századbéli orosz művészetről; valamint az 1952-ben megjelent A. I. Leonova által szerkesztett hasonlótárgyú mű, megállapíthattam, hogy a mindkettőben illusztrációként közölt A. P.

Loszenko (1737—1773) kép: »Vlagyimir Rognyeda előtt« teljesen megegyezik a fentemlített gobelinnel, amely nyilvánvalóan pontosan a kép után készült.

A kép tárgya az a jelenet, amikor Vlagyimir nagyherceg, aki seregével legyőzte a polocki fejedelmet, országát elfoglalta, a fejedelmet megölte, most a fejedelm leányának, Rognyedának tudtul adja, hogy a feleségének kell lennie.

A témát Loszenko nyilván Lomonoszov történelmi könyvéből merítette. Ugyanezt felhasználta Szumarikov (akinek arcképe Loszenkotól ismeretes) a színház részére, és ugyanezzel találkozunk Szerov Rognyeda operájában és mások műveiben is. Lényege, hogy a zsarnok kíméletlenül keresztülviszi akarátát.

Loszenko ezen némi változtatást eszközölt. Ugyanis az volt a felfogása, hogy Vlagyimir meg is szerette Rognyedát, különben nem akarta volna feleségül venni. E tekintetben hosszú vitákat folytatott és képét is ilyen gondolatot kifejező módon festette meg, és tanítványai-





A leningrádi manufaktura gobelinje Loszenko képe után



A. P. Loszenko: Wlagyimir Rognyeda előtt

nak is így adta fel megfestési feladatul. Wlagyimir modelje Dmitrijevszkij színész volt, és a szerelmes ifjú jellemző ábrázolása volt úgy látszik elindítója annak a családi hagyománynak — amit szintén annak idején jegyeztem fel —, hogy a gobelinkép a Demidoff-család egy nőtagját ábrázolja, akit a nagyherceg vett feleségül, de az esküvő napján megmérgezték, és szerencsétlen végét látnók a képen.

Loszenko nagy gonddal készült e mű megfestésére, amint azt a hozzá készült rajzvázlatok mutatják. A Leonova által szerkesztett idézett mű Loszenko fejezetében Zsidkov és Szavinov közlik a kép egy ceruzavázlatát, és a háttérben álló két harcos fejéről ceruzarajzot. A. F. Korosztin 1952-ben megjelent »XVIII. századbeli orosz rajzok« című könyvében közli a kép egy rajzát, amelyen csak az öltözékek különböznek; kéztanulmányokat és a kucsmás harcos fejének rajzát.

Loszenko képe 1770-ben került kiállításra, és az orosz történelmi festészet első jelentős megnyilatkozásának számít.

Áttérve a gobelinre megvizsgálandó, hogy milyen körülmények szólnak emellett, hogy Oroszországban készült.

A leningrádi gobelinmanufakturát 1716-ban Nagy Péter cár alapította. Előbb francia munkásokat alkalmaztak, később az oroszok is beletanultak, és II. Katalin cárnő idejében, a manufaktura legnagyobb virágzása idején, csak oroszok dolgoztak benne. Ekkor tért át a gobelinműhely a dekoratív faliszőnyegekről festmények utáni gobelinképek és arcképgobelinek készítésére.<sup>1</sup>

Az Eremitage festményeinek egész sorát készítették el gobelinszővésben. (Stockholmban a királyi kastélyban Murillo, Battoni, Reni, Vanloo, Mengs művei után készült gobelineket őriznek).<sup>2</sup> De egykorú művészek művei után is készültek gobelinképek, így Levickij egyik levelében megemlíti, hogy egy képe éppen a gobelinmanufaktúrában van. Arcképgobelinek is sokszor készültek, és ezek egyikéről — Daschkoff hercegnő arcképéről írott cikk<sup>3</sup> felemlíti, hogy nincs bordűrje, de semmi jele, hogy le lenne vágva. A manufaktura 1858-ban szűnt meg.

A szóbanlevő gobelin mérete 2,60 × 1,80 m (feljegyzésem), és valószínűleg nem igen tér el a kép méretétől. Nem tételezhető fel, hogy ilyen nagyméretű képet külföldre küldtek volna mintának, amikor a belföldi gobelinműhely éppen képek utáni gobelinek készítését művelte, és minden amellet szól, hogy az 1770-ben kiállított és sikerrel szerepelt kép után a leningrádi manufaktúrában készítették a gobelint. A felemlített példák szolgálnak magyarázatul a gobelin bordűr nélküli mivoltára is.

BEDŐ RUDOLF

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A. A. Polovtsoff & V. E. Chambers, Some notes on the Petersburg tapestry works. Burlington Magazine XXXV (1919) 110.

<sup>2</sup> Hermann Schmitz, Bildteppiche. Berlin 1919.

<sup>3</sup> A. A. Polovtsoff & V. E. Chambers, A tapestry portrait of Princess Daschkoff. Burlington Magazine XXXIV (1919) 243.

## ADATOK DEBRECEN KÉPZŐMŰVÉSZETÉHEZ A XIX. SZÁZAD ELEJÉN

A Déri Múzeum adattárában van egy terjedelmes iratcsomó: Sárvári Pál (1765—1846) kollégiumi professzor, a Magyar Tudományos Akadémia egyik első tagjának levelezése, amely legnagyobbbrészt 1790—1840 között hozzája intézett leveleket tartalmaz. E csomóban

többek között 8 levél, Kiss Sámuelről, Sárvári tanítványától származik, aki éppen professzorának buzdítására, erkölcsi támogatásával előbb Szebenben Péchy Mihály mellett, később Bécsben a festőakadémián rajzot és festést tanult, majd hazatérése után Debrecenben a



a városi rajziskola első tanára lett. A levelek és a Kiss Sámuelre vonatkozó, mások által Sárvárihoz intézett levéltörédek önmagukban is jelentős forrásértéket képviselnek, de írójuk személye által is bizonyos jelentőséggel bírnak. Értékes adatokat szolgáltatnak a XIX. század első évtizedeinek művészettörténetéhez, főleg a művészi törekvések és a társadalom egymásközi viszonyára. Kiss Sámuel ugyan nem volt jelentős művészi egyéniség a maga korában sem, sőt kiválóbb alkotásai sem maradtak, mégis Kazinczy Ferenc érdeklődése és kritikája miatt az akkori közvéleményben igen jelentős helyet foglalt el. A Kazinczy által közölt adatokat használta fel Lyka Károly, a század elejének művészeti törekvéseiről szóló összefoglalásában. Kiss Sámuelről való adataink azonban ezután az összefoglalás után sem bővültek lényegesen és nagyjában ma is csak a Kazinczy által közölt életrajzi és egyéb adatokra támaszkodhatunk. Éppen ezért a levelek közlése mellett mintegy kiegészítő életének külső körülményeit és a ma még felkutatható alkotásait próbáltuk összeállítani.

Kiss Sámuel életpályáját festői, jobban mondva rajzoló adottságain kívül elsősorban Ságvári Pál személyes támogatása, a Kollégium tantervében a XVIII. század utolsó évtizedeiben bekövetkezett változás és bizonyos praktikus szempont lendítette a képzőművészet irányába. Ez utóbbi külső körülmény nagy mértékben közrejátszott abban, hogy Kiss Sámuel nem jutott idősebb iskolatársai és barátai, a kollégiumi rézmetsző diákok társaságának tagjai sorsára és legalább élethivatás szerint kapcsolatban tudott maradni a művészettel.

A XVIII. század utolsó két évtizede, a közel egy évszázad óta kialakult kollégiumi tanítási rendben jelentős forradalmat okozott. Ez a forradalom abban nyilvánult meg, hogy az addig jóformán kizárólagos humán tárgyak rovására nagyobb mértékben helyet kapott a reáliskola (matematika, fizika, növény- és állattan és a földrajz) oktatása is. Ezt a változást a korábbi években dúló harc okozta, amelyben az ortodoxia ütközött össze az egyházkormányzat demokratikusabbá tételét követelő világi, laikus irányzattal. A közel egy évtizedig tartó vitából a világiak kerültek ki győztesen és a győzelem következménye az lett, hogy a kollégiumi oktatásban is nagyobb teret kaptak a teológiai, egyházi igényektől távolabb álló gyakorlati tárgyak is. Sárvári Pál éppen ebben az időben, 1795-ben került a professzori székbe, filozófia és fizika tanáraként, németországi, hollandiai és angliai tanulmányútja után. Hosszabb ideig tanult Göttingenben és a szűkebb tárgyain kívül megismerkedett a rajzolás elemeivel és a rézmetszés művészetével is. Tanulmányútja alatt a múzeumokat és képtárakat is látogatta. Így bizonyos esztétikai ismereteket is szerzett, sőt könyvtárának tanúsága szerint kora művészettörténet kérdéseiben is járatos volt.<sup>1</sup>

Mikor Sárvári katedráját elfoglalta, főleg a természet-tudományos tárgyak tanításának problémája volt a főkérdés, elsősorban megfelelő tankönyvek hiányában. A tanítás gyakorlati szükségére hozta létre a rézmetsző diákok társaságát, akik nemcsak atlaszokat rajzoltak és metszettek, hanem a tankönyvekhez illusztrációkat is.<sup>2</sup> Sárvári Pál a rézmetsző diákoknak állandó patrónusa volt, a társaság fennállásának egész ideje alatt. A társaság azonban kívül állott a kollégiumi oktatáson, működése tisztán gyakorlati célú, sőt egyes tagoknak a rézmetszés szinte mesterséget jelentett. A művészeti neveléshez csak annyiban járult hozzá, hogy néhány diák részére lehetővé tette a velük szűkebb körű érdeklődését és bizonyos művészi iskolát is adott. A kollégium hivatalos tanterve, az 1795-iki iskolai törvény ennél nem is akart többet. Az említett tanterv ugyanis a »rajz tanulását a szabadidőben nemcsak megengedi, hanem ajánlja is azoknak, akiknek erre tehetségük van.«<sup>3</sup>

Megfelelő oktató hiányában, ha egyáltalában már ekkor lehet erről szó, a rajztanulás csak autodidaxis lehetett, mert Sárvári igazában a geometriai rajzban volt járatos, jóllehet egyébként elméleti képzettsége volt a tanításhoz. A rézmetsző diákok részére a Kollégium és az egyház részéről esetenként és nyilván az elvégzett

munkák honoráriumaként adott támogatás ellenére a rajzoktatás ügyében 1801-ig nem történt jelentősebb változás. Ebben az évben azonban a felügyelő curatoratus tárgyalta a rajztanítás dolgát is és úgy határozott, hogy melléktárgyként, a tanulandók közé ezt is felveszik. Mivel megfelelő tanító nem állott rendelkezésre, úgy határoztak, hogy a főgondnok, Péchy Imre bihari alispán »Német nyelvet és Rajzolást oktató Mester vagy Professor iránt írni fog Szebenbe.«<sup>4</sup> Ebben a határozatban bizonyosan része van Sárváriknak is, de Péchy Mihálynak is, akinek a főgondnok testvére volt, s aki ekkor már elkészítette a kollégium újjáépítésének terveit. Péchy Mihály ekkor Szebenben állomásozott, Sárvárival mint az építetendő bizottság tagjával amúgy is ismeretségben és érintkezésben állott. Szebenben ekkor már működött a városi rajziskola Neuhauser Ferenc vezetése alatt.

A rajztanítás ügyét ugyanakkor egy másik irányból ható nyomás is segített előbbre lendíteni. Még 1795-ben elrendelte a helytartó tanács a város vezetőségének, hogy a mesterlegények rajzolásban való jártasságának elősegítéséről gondoskodjék.<sup>5</sup> Itt persze különösebb művészi igényt nem támasztott senki, tisztán a szerkesztési rajzolás és a perspektivikus ábrázolás elemeinek elsajátításáról lett volna szó. De még ezt a minimális követelményt sem lehetett megvalósítani, mert ide sem akadt megfelelő oktató. Az 1790–1810-es évek között keletkezett mesterlegényrajzok valóban a lehető legkezdetelesebbek. Mivel azonban ezt az ügyet is hamarosan dűlőre kellett vinni, az egyház és város akkori szoros kapcsolatát tekintetbe véve a város vezetősége csak a kollégium tanári karára, vagy esetleg a főiskoláról kikerülő, megfelelő személyre számíthatott. Közben egy külső körülmény még inkább a megoldás felé szorította az érdekelteket. Az 1802-es katasztrófális tűzvészben a város kétharmad része elhamvadt, köztük a kollégium és a nagytemplom épülete is. A meginduló építkezéseknél már a tisztán gyakorlati szükségleten kívül egy új, korábban ismeretlen igény, a művészeti is jelentkezett. A valóban monumentális építkezések vezetői tudatosan igyekeztek a művészeti követelményeket is kielégíteni, bár az anyagi lehetőségek ennek meglehetősen szűk határt szabtak. Mindenesetre bizonyos igény a társadalom elég széles rétegében már ekkor is élt. Elárulja ezt a tűzvész után hozott városrendezési tervvezet is, amely nemcsak tűzrendészeti, hanem bizonyos csekély mértékű városrendezési és szépítési törekvéseket is igyekszik érvényre juttatni. A tervezet egyik pontja előírja azt is, hogy az építkezés megkezdése előtt az építendő köteles az épület tervrajzát bemutatni.<sup>6</sup> E követelmény megvalósításának legfőbb akadályá azonban a mesterek fogvatékos rajzbeli tudása volt és ez is sürgette a városi rajziskola minél előbb tető alá hozatalát. Egyelőre azonban csak annyi történt, hogy Sárvári Pál előbb csak a kollégiumi diákoknak, majd a városból jelentkezőknek is tartott rajzórákat. Ezek az órákon nyilvánvalóan építészeti rajzot tanított.<sup>7</sup>

A megfelelő személy kiválasztását tehát mind a kollégiumi rajztanítás szükségessége, mind a rajziskola évtizedes problémája, mind pedig bizonyos gyakorlati hiány sürgette. A későbbi adatokból következtetve, bizonyosnak látszik, hogy a személy kiválasztásában Sárvári Pálnak döntő szava volt. Jórészt az ő agilitásának köszönhető, hogy sikerült anyagi alapot teremteni a kiszemelt Kiss Sámuel továbbképzésére, és bizonyos, hogy az említett ő vette rá, hogy Szebenbe menjen, Péchy Mihály mellé, hogy részben nála, részben az ottani rajziskolában rajzot és festést tanuljon. Kiss Sámuel egyelőre Sárvári ígéretében bízva ment Szebenbe, hogy hazatérése után a rajziskola professzora legyen. Kiss Sámuel ekkor már idősebb diák volt, mert 1781 október 4-én született Nagykőrösön, ahol apja preceptor volt. Alsóbb latin iskoláit nyilván szülővárosában, később pedig Hódmezővásárhelyen végezte és 1797-ben iratkozott be a kollégiumba.<sup>8</sup> Mint rajzkészséggel rendelkező ifjú, ő is tagja lett a rézmetsző diákok társaságának, egy 5 × 6 cm nagyságú valószínűleg betűmetsző gyakorlatul szolgáló rézlapját ma is őrzi a kollégium könyvtára. 1801 decemberében a tanári kar Erős Gábor, Pap József és Pethes

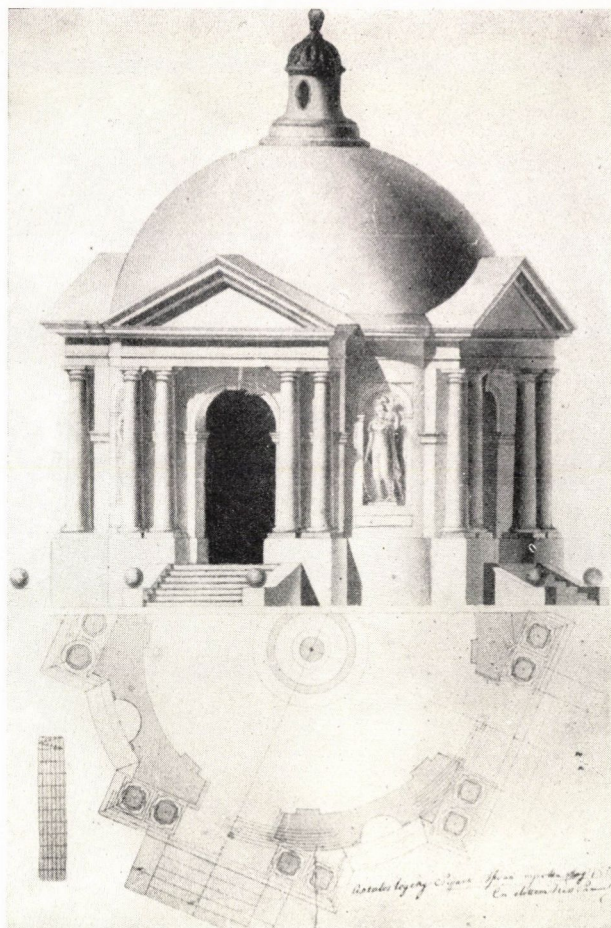


Dániel rézmetszők mellett, öt és két társát, mint rajzolókat 177 frt. jutalomban részesítette.<sup>9</sup>

Rajztanulmányainak folytatására 1803 március végén vagy április elején érkezett meg Szegedbe, ahol Péchy Mihálynál kapott szállást és ebédet. Leveleiből nemcsak az ottani életére kapunk felvilágosítást, hanem tanulmányait is. Péchynél elsősorban építészeti részletrajzokat készített a már akkor épülőfélben levő debreceni ref. nagytemplomhoz és rajzolta az őrnagy által készített Erdély mappáját. Péchy az első időben nem nagyon volt megelégedve vele, később azonban javult a viszony köztük. Szegedi tartózkodása alatt nemcsak az akkor megnyílt Bruckenthal képtárat tanulmányozta, hanem az alapító engedélyével olajmásolatokat is készített.<sup>10</sup> Beiratkozott a Neuhauser Ferenc vezetése alatt álló rajziskolába is, bár saját vallomása szerint mesterétől nem sokat tanulhatott.<sup>11</sup>

Távollétében Sárvári Pál buzgólkodása következtében a rajziskola létesítésének ügye is előrehaladt. Az érdekeltek nemcsak a gondlattal barátkoztak meg, hanem elhatározták, hogy továbbképeztetik, lehetővé teszik tanulmányainak Bécsben való folytatását. Egyelőre csak ígéretet kapott a támogatásra és ennek birtokában 1805 áprilisában ez év októberére tervezte Bécsbe való indulását. Péchy egy Sárvárihoz írott levelében javasolta, hogy bízzák meg ottani tartózkodása alatt a könyvtár számára antik gipszfejek másolatainak és képeknek vásárlásával, »ami a Bibliotheca ékességére is lenne, s az ifjaknak is, akik a rajzolásban tovább akarnak menni, modellálul szolgálna rajzolatokra».<sup>12</sup>

Bécsbe való utazása előtt azt tervezte, hogy Neuhauserrel nyáron és ősszel Zsibón fog dolgozni br. Wesselényinél, azonban ismeretlen ok miatt korábbi szándékát megváltoztatta, s már ez év őszén ki akart menni Bécsbe. Azonban a háború, majd Bécsnek a franciák általi megszállása miatt meg kellett barátkoznia azzal a gondolattal, hogy csak a következő év tavaszán indulhat útnak. Így a telet szülővárosában, Nagykőrösön töltötte, de alig dolgozott valamit. 1806 első napjaiból Sárvárihoz írott levelében arról számol be, hogy éppen mostanában kezdett ismét festegetni és a békesség hírére útra készülődik.<sup>13</sup> Péchy Mihály, aki már korábban is panaszkodott kiismerhetetlen természetére, makacsságára és zárkózottságára miatt, 1806 márciusában Sárvárihoz írt levelében erősen megrovója meg gondolatlanságára miatt. »Kinek nem lehet tanácsolni, azon nehéz segíteni is. Én azt javasoltam ökegyelmének, ne menjen innen Téltre Bécsbe, mivel a téli ott létele sokba kerül, mégis a rövid napok miatt keveset dolgozhatik; itt pedig februáriusig léte semmibe sem került volna. Mivel Neuhauser uram elakarta magával Sibóra B. Wesselényihez vinni festeni, hol egész februáriusig dolgozott volna s egyszerűs mind tanulhatott volna is,



1. Mesterrajz Kiss Sámuel rajziskolájából 1817

élhetett és egy kevés pénzt is kaphatott volna. .... A télen Kőrösön való mulatása mindenképpen hibásan volt, ahol sem tanulni, sem valamit a munkájáért gyűjteni nem lehet.<sup>14</sup>

Mielőtt azonban haza ment volna, a debreceni ref. egyház consistoriuma még 1805. szeptember 2-án foglalkozott az ügyével. »Kiss Sámuel ö kegyelme, a ki a Rajz Mesterségére készíti magát, jelenti, hogy Bécsbe kellene



2. Kiss Sámuel: Debrecen látképe nyugat felől 1815





3. Kiss Sámuel: Kováts Gáborné arcképe 1809

neki már menni az Académiákba; arra pedig költség kell, kéri a Consistoriumot, hogy neki segítségül legyen, azonban olyat is említ, hogy szeretné tudni jövődöbeli fizetését. Előre fizetését meghatározni nem lehet, mivel az a Ns. város Cassájából adódik, engedelmet nyervén rá a Fels. Kamarától. Az a fizetés nem is olyan lesz, hogy abból élhetne, hanem a privata Institutióért fizetnek, azomba más munkát is tehet; mindazáltal ha magát kötelezi ide, esztendőnként (két esztendő tévén) resolváltatik 200. Rft. contractura vagy obligatoria az Ecclesia Alumneusi Cassajából. Minthogy pedig ennek a Cassanak Perceptora most itthon nincsen, addig arra a Contractura adjon a Collegii Perceptor Uram.<sup>15</sup>

A segélyként megszavazott 200 Rft. nem volt túl nagy összeg. Péchy Mihály említett levelében is azt írja: »Az igaz, az a 200 Rft. segedelem Bécsben a mostani időben kevés pénz, de azon ne is fundálja az ott létét, hanem inkább a jó gazdaságon és azon a mit üdöröl időre a Miniatur festéssel magának gyűjthet.« Nem volt azonban meggyőződve affelől, hogy tud-e jól gazdálkodni, mert eddig a pénz mindig kifolyt a markából. Bécsbe valószínűleg a nyár végén érkezett, az innen írott levelei tanulmányaira, anyagi gondjaira vonatkoznak. Szeretett volna a felállítandó rajziskola részére mintarajzokat vásárolni, és az egyház részére is teljesített vásárlási megbízásokat.<sup>16</sup> A mintarajzok vásárlására 1807 szeptemberében kapott is az egyháztól száz forintot, majd a következő hónapban engedélyezték a segélyét újabb egy esztendőre, de ismételt vásárlási javaslatát elutasították.<sup>17</sup> A következő évben sok költségére és a drágaságra hivatkozva újabb 600 frt. segélyt kért, hogy 1809 őzéig,

a tanév végéig Bécsben maradhasson. Az egyház vezetősége azonban 1808-ra csak 200, majd 1809-ben ismét 200 frt. segélyt állapított meg számára.<sup>18</sup> Így tanulmányi ideje alatt összesen 800 frtot kapott, bár maga Bécsbe való utazása előtt egész időre 300 frt. szeretett volna kapni. Tanulmányi ideje alatt a képzőművészeti Akadémia alakrajziskoláját 1806–8-ig, a Franz Zauner vezetésével álló Festőakadémiát egy évig és kilenc hónapig látogatta. A festőakadémián Lampi és Causig voltak a tanárai.<sup>19</sup> Bár nem akadtunk nyomára a Lyka által forrás nélkül közölt utasításnak, hogy Bécsben elsősorban építészeti rajzot kellett volna neki tanulni, igen valószínű, hogy támogatói ezt várták tőle.<sup>20</sup> Maga is utal rá egy levelében, nyilván Sárvári ilyenirányú buzdítására, de azt is kijelenti, hogy a festés tanulását sem akarja elhanyagolni, mert hiszen nem ígértek neki annyi fizetést, hogy otthon festés nélkül megélhetne. Bécsi tartózkodása alatt ismerkedett meg Kazinczy Ferencel 1808-ban, azt is Kazinczytól tudjuk, hogy Báróczi Sándor testőrfró sáságában is megfordult.<sup>21</sup> 1809 szeptemberében hazatért Bécsből és egyelőre ismét Nagykorörsön találjuk, míg a rajziskola ügye valamiképpen el nem dőlt Debrecenben.

A város vezetősége úgylátszik, csak azt várta, hogy Kiss Sámuel mikor fejezi be a tanulmányait, mert 1809 végén komolyabban hozzálátott az iskola megalapozásához. Az udvari kamarához tett felterjesztésében évi 300 frt. fizetés mellett őt kívánta a vezetéssel megbízni.<sup>22</sup> De így is nehezen lett meg az iskola, mert a következő év tavaszán, sőt nyarán Nagykorörsön találjuk Kiss Sámuel, a városi tanács is ide ír neki, hogy az iskolai ügyek főigazgatója kéri alkalmasságának bizonyítékul a rajzait. Erre a felszólításra 30 darab szabadkézi és építészeti rajzát május 15-én küldte el, de a főigazgató a rajzokat csak december végén küldötte vissza, azzal a dicsérettel, hogy »azok iskolai oktatás céljaira megfelelnek, a szabadkézi vázlatok nemhogy nem kevés tudással és elegánsan vannak kidolgozva, de még a felállítandó rajziskolában mintarajzokul is szolgálhatnak.«<sup>23</sup>

Az iskola így működését csak 1812-ben kezdhetette meg, valószínűleg azonban a rákövetkező év őszén kezdődött meg benne a tanítás. Nem volt sem helye, sem felszerelése, még 1816-ban is azt állapítja meg a fenntartó hatóság, hogy az épület alig kijavítható állapotban van.<sup>24</sup> A Helytartó Tanács hiába sürgette a várost, hogy a helyzetet változtassa meg, a tanács a város tulajdonában lévő házak egyikének rajziskola céljaira való kijelölését is elhalasztotta, nem vette át Kiss Sámuel által az oktatás céljaira készített rajzokat sem, csupán a professzor részére megállapított 200 frt. évi szállásbér kifizetését vállalta. A mesterlegények oktatása végül 1813 novemberében úgy — ahogy megindulhatott. Mivel azonban ezek csak ünnep- és vasárnapokon jártak rajzóra, Kiss Sámuel azt ajánlotta a Kollégium vezetőségének, hogy kezdjék meg a tanuló ifjúság rajztanítását is. Az ajánlata szerint »A Rajzolás kezdete mellett taníthatnám az Architecturát, a Perspectivat, a Szépmesterségeket Ó- és Új Históriaját.« Kéri hogy határozzák meg, kiknek és hány órában kell tanítani, és ezért vagy meghatározott díjazást adjanak neki, vagy másképpen próbálják alkalmazását megoldani.<sup>25</sup>

A kollégium vezetőségének határozatát nem ismerjük, azonban más adatok azt látszanak megerősíteni, hogy ekkor már nem nagy jelentőséget tulajdonítottak a rajzoktatásnak. Annyit tudunk, hogy csekély számú önkéntes jelentkezővel a kollégium oratoriumában folyt a tanítás, azonban eszközök nem igen állottak rendelkezésre, még a fűtésről sem nagyon gondoskodtak. Kiss Sámuel ugyan a kollégiumtól a mai Kálvin-tér 8. sz. alatt állott tanári lakások egyikében természetbeni lakást kapott, de fizetést nem állapítottak meg részére. A kollégiumi rajztanítás ügye azonban végleg nem került le a napirendről, mert a Ratio Educationis hatására, a főiskolai tantervet átdolgozó második álmosdi litteratura deputatio 1816-ban ismét foglalkozott vele. A deputatio határozata szerint a második, harmadik és negyedik évfolyamon heti két órában engedélyezték a rajz tanulását, azoknak, akik a német és francia nyelvben elég



járatosak. Ugyanebben a határozatban kimondották azt is, hogy »Professor Kiss Sámuel Uram készítsen Architecturát,« azaz megfelelő szakkönyvet az építészeti rajzról.<sup>26</sup> A rajz tanulása tehát a tanterv szerint továbbra is szabad választás alá esett, a tanításával kapcsolatban kevésbé művészi, mint gyakorlati igény jelentkezett. A határozat második részét pedig Kiss Sámuel sem hajtotta végre, mert a kézikönyv nem készült el. Azt Rummy után Szinnyi és legutóbb Lyka Károly is említi, hogy ilyen tárgyú kéziratok műve maradt volna, azonban kutatásunk során ennek nem akadtunk nyomára.<sup>27</sup>

Nem sok nyoma maradt annak sem, hogy Kiss Sámuel alkalmazásától 1819-ben bekövetkezett haláláig nagyobb-szabású művészi alkotással lépett volna a világ elé. Kazinczy, aki leveleiben elég gyakran megemlékezik róla, s aki a debreceni eseményeket, irodalmi és művészeti vonatkozásokban élénk figyelemmel kísérte, eleinte tehetőségéről sem nyilatkozik valami elismerő módon. Azt is tőle tudjuk, hogy időközben megnősült és az anyagi gondok is eléggé bántották. A rajziskoláját fenntartó város egyik, az udvari kamarához szóló átiratában az iskola fűtéséhez szükséges fa engedélyezése ügyében maga is elismeri, hogy »egynéhány esztendő óta az uralkodó drágaság nemcsak, hogy meg nem szűnt, sőt inkább kiváltképpen az élelemre megkívántatott dolgok ára napról napra váratlanul annyira feljebb ment, hogy a közönséges Hivatalban lévő Személyeknek, kiváltképpen, akiknek familiájuk van, 300 frt. fizetésből élni majd tsak nem lehetetlen.« De ezek ellenére a fizetése nem változott, csak a tüzelőjárandóságát emelték fel saját részére 6, az iskola számára pedig 4 öltre. Az indokolásban kijelenti a város, hogy »a Rajz Oskolának, mely a szép Mesterségek virágzására tzeleoz eddig is szép előmenetelét tapasztalták.«<sup>28</sup>

A Kazinczy által közölt körülményekből következően, nem is nagyon volt módja művészi alkotásra, mert hiányzott az alkalom és a környezet is.<sup>29</sup> Kazinczy 1814. március 20-án látogatta meg, mikor Debrecenben tartózkodott. Ekkor még fenntartotta a korábban is hangoztatott véleményét: »Sok Magyar Művészt ismerék, a ki félig, vagy addig sem teszi meg az utat s magát valaminek véli, holott non homines, non dii... etc., etc. . . . Ilyen Vándza, ilyen Nagy Sámuel és Kiss Sámuel és még egynéhány más. . . .«<sup>30</sup> Egy két évvel későbbi levelében általában a korabeli művészekről szólva, még súlyosabb kritikát mond felőle. »A mi művészeinknek igen nagy bajok az, hogy mindennek akarnak lenni. . . . Próbálgatni mindeneket hasznos, de osztán egy fach mellett kellene maradni. Az elszórt erő az embert Himpellérré, Pfuschérré teszi. Így bánt Czetter is, Kiss Sámuel is, a debreceni Mappa metszők is. . . .«<sup>31</sup> Azt elismeri, hogy Kiss Sámuelnek Debrecenben nehéz a helyzete, sem alkalom, sem mód nincs művészetének kifejlesztésére és a társadalom sem igényli a művészetet. De neki itt misszionáriusnak kellett volna lenni »és Debrecenben a szép érzését terjesztetni.«<sup>32</sup> Azt is megállapítja azonban, hogy nemcsak a debrecenieknél van a hiba. Látogatása alkalmával két portrét látott nála, önarcképét és a felesége képét kis gyermekükkel. Az önarckép hasonlított hozzá, a felesége egyáltalában nem. »A három kép pasztellben van dolgozva s nem rosszul, tsak a colirit molskos és a feketésbe tsap. . . .« De még arcképfestésre sem kapott rendeléseket, »fizetik, de van-e haszna az ő itt létének, arra gondja senkinek nints. . . .«<sup>33</sup> Látta még néhány Bécsben készült rajzát, antik szobrokról wischerrel készült krétamásolatokat, ami meglepte a költőt. Meglepetése azonban nem a művészi kivitelnek, hanem az antik dolgoknak, az ábrázolatok tárgyának szólt. »Eltűnt bosszankodásom és mulattam volna éhhen és szomjan estig fogtam volna nézni. . . . Kiss Sámuel ha nem éppen nagy művész is, de olvas és érez, s gyönyörködne szavaimon. . . . Beszélünk a Természet és az Ideál felől s szeretem, hogy Kiss egy értelemben van velem e pontban.«<sup>34</sup> Nagy vonásokban alig van módunk Kazinczy ítéletét akár a festőre, akár a debreceni viszonyokra kétségbe vonni.



4. Kiss Sámuel: Kovács Gábor arcképe 1809

A fennmaradt alkotásai bizonyos mértékben alátámasztják Kazinczy véleményét. Nem is maradt sok műve, s azok közül művészi színvonalat csak egyetlen darabja közelíti meg, a Fáy Andrásról festett portré. Persze nem tagadható, hogy a környezet és az élete körülményei sem kedveztek az alkotótehetsége kibontakozásának. Feltehető, hogy megfelelő miliőben legalább technikai készsége magasabb szintre is juthatott volna, mint amit fennmaradt művein láthatunk. Halála után a városi rajziskolában maradt és már korábban a város részére ajánlott alkotásai leltára is igen kisméretű működésre enged következtetni. Mikor 1819. március 23-án meghalt, az adósságoktól szorongatott özvegye azzal a kéréssel fordult az udvari kamarához, hogy engedélyezze a város által még 1813-ban a rajziskola részére megrendelt mintarajzok megvételét. A kamara leiratára a tanács kiküldötte Fáy János szenátort, a műgyűjtő, éremkedvelő és könyvgyűjteménnyel rendelkező tagját, Sárvári Pált, Beregszászi Pál mérnököt, a rajziskola új vezetőjét és Litsmann József helybeli építőmestert, hogy a hagyatékot leltározzák és becsüeljék meg. A leltározók 165 tétel alatt 230 rajzot találtak, melynek nagyobb részét maga, kisebb részét tanítványai készítették. Legnagyobb tömegben asztalos, ács, kerékgyártó, lakatos és kőműves rajzok voltak ezek, továbbá rajzminták, rézmetszésű lapok. Említésre méltónak csak három darabot találtak; egy fekete kréta és egy tus Landschaft rajzot, s harmadiknak I. Ferenc pasztell képét. Ez utóbbit 9 frt-ra becsülték, a többi egyremásra 2—2 frt-ra. A város nem vette meg a rajzokat, mire az özvegy a kollégium könyvtárának ajánlotta fel 300 frt-ért. A vétel meg is történt, a rajzok



ma is a kollégium könyvtárában található, sajnos a háború következményeitől megviselt állapotban. A három jelesebb darab- jóllehet ma is a leltározók által tett csoportosításban vannak- hiányzik a csomóból.<sup>35</sup> A rajzokból megállapítható, hogy a rajziskola növendékei valóban komoly előhaladást értek el. A minták a klasszicizáló stílus jegyeit viselik, a kivitelezés is magasabb fokú igényhez van szabva, néha majdnem művészi. Azt Kazinczy is említi, hogy a Kiss Sámuel olvasmányai majdnem kizárólag német és olasz klasszicista művésztörténeti és esztétikai művek voltak, s ez valóban meg is látszik ezeken a rajzokon. Egy 1816-ban kelt levelében a rajz tanításáról elismerőbben is ír, mint művészetéről. »Vor- und Nachmittag war ich in der Zeichenschule von Prof. Kis Samuel, wo ich viel schönes sah.«<sup>36</sup> Ebben az időben meg is akarta bízni, Bessenyei György arcképének rézmetszet alá való rajzolásával.

Megállapíthatóan tőle származó művészi alkotást az említett másolaton kívül csak négyet ismerünk. Ebből három a Déri múzeum tulajdonában van. Az egyik Sárvári Pál sógorasszonyának, Dömsödi Juliánnának, a másik Dömsödi Juliánna férjének Kovács Gábor szatmári patikusnak olajfestésű medaillon képe. Mindkettő papírra van festve, hátulján Sárvári Pál feljegyzésével, amelyből megállapítható, hogy a képek 1809-ben, tehát Bécsből való hazatérése után keletkeztek. A háttér és az alapozás mindkét képen sötétszürke, az alakok rajza elemi anatómiai hibákat mutat, az esetkezelés is meglehetősen ügyetlen, a színek sem harmónikusak. E képek alig haladják meg a korabeli amatőr miniatűrfestők színvonalát. Valamivel nagyobb rajzbeli készséget árul el a harmadik, Debrecenben található műve, egy tollrajza, Debrecen látképe, 1813-ból. Itt is felismerhető azonban, hogy a távlat szerkesztésében sem mozog biztosan, a mozgást is primitív módon tudja csak kifejezni. A rajz díszítőelemei határozottan felismerhetők a korabeli német rajz-mintakönyvek, *Landschaft-rajzok* hatása.

A negyedik műve, a Történelmi Arcképcsarnokban őrzött Fáy András miniatűr arcképe azonban meglepően jó, mintha csak nem tőle származna. A kép elefántsontra olajjal festve, 4 × 5 cm. nagyságú. A hátán szintén Sárvári Pál által írott jelzés van, amelyből megállapítható, hogy Kiss Sámuel 1811-ben festette. A kép Fáy Gusztávnétól vétel útján került a Nemzeti Múzeumba. A művészi kidolgozás és a színezés semmi kívánnivalót nem hagy maga után, jóllehet bizonyos aránytalanság itt is megfigyelhető.<sup>37</sup> Sajnos, a közbeeső időből semmiféle alkotása nem került eddig elő, úgy, hogy a kétségtelenül meglepő különbséget az eltelt három év fejlődésével csak feltételezen tudjuk megmagyarázni.

Ezeket kívül még csak egy nagyobb szabású alkotását ismerjük, de ez inkább az iparművészet területére esik. A debreceni Nagytemplom szószékét ugyanis az ő tervei után készítette az akkor híres pesti Vogel Sebestyén cég. De ugyancsak az ő tervei alapján készítették a helybeli asztalos mesterek a templom úrasztalát, padjait és karzatát is. Az idevonatkozó feljegyzésekből nem egészen világlik ki, hogy a szószék rajzát önállóan készítette-e, vagy pedig a bécsi református templom szószékéről készült rajzát mutatta be elfogadásra. Mivel jelenleg a stíluskritikai összehasonlításra nincs módunk, meg kell elégednünk azzal, hogy a katedra rajza esetleg nem önálló tervezése, ellenben a karzat, a padok, az úrasztala és az azt kerítő korlát asztalosmunkái az ő tervei alapján készültek. Az egyház neki adott megbízatást arra, hogy a bemutatott rajzok alapján a szószék terveit is kivitelezését Vogellel beszélje meg és ugyancsak ő ellenőrizte az asztalosok munkáját is.<sup>38</sup> A nagytemplom belső berendezésének az épület monumentális belső térhatásához való alkalmazása, a stílusával való szerencsés összehangolása olyan feladat volt, amit Kiss Sámuel sikerrel oldott meg.

BAI, OGH ISTVÁN

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Életrajzára nézve I. Törös László: Sárvári Pál, Arany János professzora, Nagykőrös, 1938. — A könyvtárának töredéke a Déri Múzeumban van. Ugyancsak itt és a ref. kollégium könyvtárában található rajzai bizonyos kezdetleges készséget is elárulnak.

<sup>2</sup> Ecsedi István: A rézmetszés művészete a debreceni ref. kollégiumban. Debrecen, 1928. és Karacs Ferenc térképmetsző élete. Debrecen, 1912.

<sup>3</sup> Békefi Remig: A debreceni ev. ref. főiskola XVII—XVIII. századi törvényei. Bp. 1899. 171. l.

<sup>4</sup> Ref. Kollégium levéltára. Acta Inc. Curatoratus. 1801. dec. 28. 262. l.

<sup>5</sup> Debrecen. Városi levéltár. Tanácsi jvk. 1815. márc. 8. 132. l.

<sup>6</sup> U. ott. Fogalm. 1802: 368. sz.

<sup>7</sup> Törös László: Id. mű. 93—100. l.

<sup>8</sup> Nagykőrösi ref. egyház keresztelési anyakönyve 1781. okt. Koll. lvt. Series studiosorum 1797: 116. l.

<sup>9</sup> Ecsedi István: A rézmetszés művészete a debreceni ref. kollégiumban. Debrecen, 1928. 16—18. l.

<sup>10</sup> Az egyik levelében jelzett másolata, egy XVII. századi brassói polgármestert ábrázoló kép Sárvári Pál utódai ajándékából a Történelmi Arcképcsarnokba került. A kép pergamenre festett, 18 × 13 cm nagyságú. M. N. Múzeum képtárának festményei. Bp. 1909. 393. l. Jelenleg az Orsz. Szépművészeti Múzeumban van.

<sup>11</sup> Lásd levelei 1—4. sz.

<sup>12</sup> Péchy Mihály levele Sárvári Pálhoz. Szeben, 1805. jún. 12.

<sup>13</sup> L. 5. sz. levelet.

<sup>14</sup> Debreceni ref. egyh. lvt. Ir. 31/219. Péchy Mihály Sárvárihoz. Szeben. 1806. márc. 3.

<sup>15</sup> U. ott. Egyh. jkv. 1805. szept. 2. 67. sz. 219. l.

<sup>16</sup> L. 5—8. sz. leveleket.

<sup>17</sup> Debr. Egyh. lvtár. Egyh. jkv. 1807. szept. 12. 94. sz. 205. l. okt. 1. 104. sz. 251. l.

<sup>18</sup> U. ott. Irattár. 6. sz.: Egyh. jkv. 1808. aug. 7. 94. sz. 260. l.; 1809. aug. 13. 39. sz. 27. l.

<sup>19</sup> Vár. ltár. Fogalm. 1810: 194. sz. bizonyítványai eredetiben mellékelve a rajziskolai alkalmazásához.

<sup>20</sup> L. 10—11. sz. leveleket. Lyka Károly: A magyar művészet története 1800—1850. Bp. 158—159. és 178. l.

<sup>21</sup> Kazinczy Ferenc: Levelezése. XI. 239. 261. és XIV. 312. l.

<sup>22</sup> Vár. ltár. Tan. jkv. 1810. jan. 31. 5. sz.: Fogalm. 1810: 31. sz.; Kiss Sámuel 1811-ben már nem volt Bécsben, mint Lyka írja (i. m. 181. l.) mert 1810. május 15-én Nagykőrösről küldi a rajzokat. Fleischer Gyula szerint is csak 1806—9. közt tanult Bécsben. (Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián.) (Bp. 1935.).

<sup>23</sup> Vár. ltár. Fogalm. 1810: 148. 185. sz.

<sup>24</sup> U. ott. Jelentések. 1812: 349; 1813: 532; 1816: 614. sz.

<sup>25</sup> U. ott. Tan. jkv. 1813. jan. 28. 43. sz.; márc. 31. 132. sz.; Egyh. ker. lvt. 1813: 1084, 14. sz. levél.

<sup>26</sup> Ref. kollégiumi lvtár. Acta Incl. Curatoratus. 1816: nov. 11. 294. l.

<sup>27</sup> Lyka Károly: i. m. 158—159. l.

<sup>28</sup> Városi lvt. Fogalm. 1813: 146; 1814: 218. sz.; Tan. jkv. 1814. jún. 15. 293. sz.

<sup>29</sup> A beszélgetést közölte Lyka Károly is i. m. Kazinczy Levelezése. XI. 611. l.

<sup>30</sup> U. ott. VIII. 611.

<sup>31</sup> U. ott. XII. 316.

<sup>32</sup> U. ott. XI. 244—245.

<sup>33</sup> U. ott.

<sup>34</sup> U. ott. XI. 244, 261.

<sup>35</sup> Tan. jkv. 1815. júl. 5. 505; Jel. 1821: 433. sz.; Egyházker. lvtár. 1821: 1466. Acta Inc. Cur. 1821: 406. sz. Koll. kvár. Rajztár 17. t.

<sup>36</sup> Kazinczy: Levelezése. XI. 239, 316. XIV. 236. sz.

<sup>37</sup> Az Orsz. Magyar Szépm. Múzeum állagai. Bp. 1915. IV. k. 222. l.



<sup>88</sup> Debreceni ref. egyh. jkv. 1817. ápr. 27. 434; szept. 14. 531; nov. 16. 535; dec. 23. 537; 1818. ápr. 5. 361. I. Az egyház a Vogelgel folytatott tárgyalásért, a szöszék terveinek elkészítéséért és több rendbeli rajzolásáért 300 frt. jutalmat szavazott meg számára.

1.

Kiss Sámuel levele Sárvári Pálhoz. Szeben, 1803. ápr. 13.

Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Ur!

Hogy előbb nem teljesítettem azon kötelességemet a melyet most csak hamarjába és sietve teljesíteni kívánok, arról alázatosan engedelmet kérek; mert nem a nem akarásból hanem csak ezen mostani alkalmatosságra való várakozásból esett.

Kívánsága szerént tselekszem úgy vélem Tiszteletes Professor Uramnak ha levelémnek foglalatjába mindjárt csak rövidedenn is mostani állapotom lesz, melyről tudósításom ez.

Minekutánna megértkeztem ide Szebenbe a Nagyságos Fő Stráza Mester Urhoz, mindjárt Ő Nagyságának emberséges s jó szívét hozzám tapasztaltam és mindeneket akképpen méltóztatott reám nézve teljesíteni, a mint a Tiszteletes Professor Uramnak a levelébe írá. — Ugyanis mindjárt számomra egy szép kinézésű szobát rendelt, a honnan gyönyörűséggel nézhetem Szebennek Debretzen felől való vidékét és a Városnak majd csak nem felét. — Éppen ebéd előtt érkezvén ide Ő Nagysága annak idejébe a maga asztalához méltóztatott és azolta is mindenkor a Nagyságos Urral ebédek; vatsorám pedig külön van, minthogy a Nagyságos Ur nem szokott vatsorát enni. — Azonn a napon mindjárt megpróbált a Nagyságos Ur a rajzolásból. A következő napokon pedig holmi Architecturához való számvetésben gyakorlott és egy darabig semmi olyas különös munkát reám nem bízott Ő Nagysága. Egyszer látom, hogy egy Szász Deák (a ki ide jár a Nagyságos Urhoz, hogy itt valamit tanulhasson és a ki a rajzolóhoz keveset vagy semmit sem értett) az Enyedi Collegium Bibliothecáját akarja rajzolni; de nem boldogulhat vele s jelentem Ő Nagyságának, hogy majd el készítem én. Örömet reá állott Ő Nagysága s én egy néhány napok alatt azt a Nagyságos Urnak meg elégedésével el készítettem. Azután már többet mert reám bízni és Erdély Ország mappájának egy részét adta ide, hogy készíttsem el. Hozzáfogtam és nyolc nap alatt azt el készítettem, a mit más két hét alatt végezett volna el. — Egy szóval a munka a mint tapasztaltam a Nagyságos Urnak meg elégedésével van és többre bésülte az én munkámat mint egy más Ifjuét, a ki itt a Rajz Oskolában a leg híresebb rajzoló volt és a ki a télen által itt dolgozott fizetésért. Csak hamar is azután, mint olyat a kire már nints szüksége a Nagyságos Urnak magától elbóltította. Először mikor ezen fejtebb említett Ifjunak munkáját meg láttam, meg ijedtem, hogy én majd nem leszek kedvességben azért hogy amazt a ki jobb én értem el kell bótátani de csak kevés idő múlva meg vallotta örömmre a Nagyságos Ur, hogy jobban tudok én rajzolni mint amaz. Így reménységen kívül Ő Nagysága előtt bésültem nevedekett s olly reménységgel van rollam a Nagyságos Ur (a mint maga mondotta, de talán a mit meg írni nem is illik) hogy ha fél esztendő töltek rajzolásba, itt Szebenbe az öreg Neuhauseren kívül jobb rajzoló nem leszsz. — Báró Brukk Antal urnak a ki most meg halt a szász tanuló Ifjuság számára testált képes házai kevés idő múlva ki fognak nyitattni, hogy ott magokat a rajzolókat tanuló Ifjak gyakorolhassák. — Erre nézve is már örvendek a Szebenbe való jövetelemenn. — Én még eddig rajz Oskolába nem jártam, minthogy mostanában mindig nagy sietséggel az Erdély Ország mappáit kell rajzolnom a mely munka Septemberig leg alább meg tart, s azomba a mint hallom itt a Rajz Professortól nem igen lehet tanulni, mint hogy nints patientiája a tanításhoz, hanem estvénként s reggelenként a mikor lehet magamnak rajzolgatok.

A mappázás előtttem igen terhes volt kívált mig hozzá nem szoktam, és mig a Nagyságos Ur azt meg nem mondotta, hogy szabadságot ad arra, hogy ebéd után sétálhassak és este felé 5—6 óra tájban meg szünhessek a munkától; mert elsőbben mind szünés nélkül dolgoztam rajta reggeltől fogva setét estig. — Ő Nagysága azt bízta reám, hogy irjam Tiszteletes Professor Uramnak, hogy arra mostan küldött Tserépvetőre vigyázzanak és regulába tartsák, mert nem igen jó híreket hallunk rolla: igéri a Nagyságos Ur, hogy másokkal is fog szólni, hogy menjen a tserépvetés végett, a kiktől többet lehet várni.

A Több Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Uraimékat is mint volt Érdemű Tanítóimat és Fautoraimat alázatosan

tisztelem s magamat Tiszteletes Tudós Professor Uraiméknak favorában ajánlom, a ki vagyok Tiszteletes Professor Uramnak alázatos szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése. XI, VII. levél. Déri Múzeum. Debrecen. I. 156. 1939.

2.

Péchy Mihály levele Sárváry Pálhoz. Szeben 1803. aug. 17.

... A Kis Sámuel magaviseletével egészen nem vagyok megelégedve. Kevés hozzám való bizodalma vagyon, vad 's másképen is kevés életre való esztét látom; miolta haza jöttem csak azolta való maga viselését ha leirom, belőle minden kitészik. Elmentemkor valami rajzolókat hagyván neki munkára, azt úgy elhánnya, hogy sokkal rosszabb mint minden előbbi munkái. Pénteken haza jöven, 's látván, hogy már régen munka nélkül vagyon, szombatn dél tájban valami kevés munkát adtam, hogy akkor nap végezné el, de délután elmenvén, egész nap többet nem láttam; már vasárnap hazulról elment volt, mikor felköttem én otthon nem ebédelvén, estve felé jöttem csak haza; akkor tájban elővetődvén, kérdezem, hogy hol vagyon Kis Sámuel? Ő mondja, hogy a külső városban valami korcsomában, ahol ő volt látta légyen. Másnap, mint hogy a város leveléből láttam, hogy megküldötték légyen a cigányoknak tőlem kiadott pénzt, kérdezem felőle; hát ő azt felelvén, annak is egy részét mintegy 20 frt-ot elköltött, mire még most sem tudom mivel a főző asszonynak hagyott pénzt sem adta ki az asszony egészen a konyhára. De még nagyobb bosszuságom benne az, hogy meg nem tudom szelidíteni, itthon létemben idegen és kerül örökké, társaságait ki nem tanulhatom; eddig eleintén időt mind azért hagytam volna neki, hogy a német nyelvre fordítaná, de még nem igen látom benne boldogulni. Egyet más portékámban egész securitásom vele nincsen, mert ha itthon nem vagyok, legszebb munkáimat kikeresi 's elmozdítja, bár nálla még házam kulcsát nem mertem hagyni. A rajzolásban másképpen reményelhetni, hogy előmegyen csak több okossága és alkalmaztása másokban volna. Egy rossz szokás az is benne, hogy sokat pipázik, mert a pipafüst a rajzolásnak kedves illatot nem ad ...

Magamat Tiszt. Professor urnak kedves barátságában ajánlván vagyok

Szeben 17-a Augusti 803. igaz szolgálja Péchy Mihály mk.

Megjegyzendő az is, hogy azon ifju Kis Sámuel, kinek némelly gyengességeit s a deák convictusból kivitt ügyetlenségét a tudós őrnagy a XI. számú levél vége felé megróvja, később académiái képiróva formálta ki magát, s lett a debreceni rajziskola első tanára, s ugymondva alapítója, ki nem csak művészi alapos ismereteivel, hanem tiszta erkölcsi jellemével, szeretetre méltó erkölcsével és munkásságával közbecsülést érdemlett ki.

Hogy maga a tisztelt őrnagy másként ítélte nem egészen két év múlva is Kis Sámuelről s a tanulmányainak Bécsben leendő folytatásához — melyet kétségkívül ő javasolt s elő is segített tekintélyével szép reményeket csatolt, mutatja az XI, I számú levél, melyben Kis Sámuel gypszből öntött antique képeknek beszerzésével és így gyakorlott ízlést igénylő vásárlásokkal kívánja megbízatni.

Sárváry Jakabnak, Pál fiának, a gyűjtemény összeállításának jegyzete 1869-ből, a levelek végén.

Sárváry Pál levelezése XI. levél.

3.

Kiss Sámuel levele Sárvári Pálhoz. Szeben 1805. febr. 19.

Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Ur! Drága Nagy Jó Uram!

Igen nagyon örvendek rajta, hogy Tiszteletes Professor Uram az én Bétsbe való szándékomat helybe hagyta és azt alázatosan köszönöm, hogy ennek ki munkálódása eránt a Tekintetes Fő Curator Urnak is írni méltóztatik. — A Nagyságos Fő Stráza Mester Ur is, mindenképen azt javasolja, hogy ha csak lehet fel menjek: irt is már az eránt a dolog eránt a Tekintetes Fő Curator Urhoz. — Egy levelében méltóztatott Tiszteletes Professor Uram írni, hogy esztendőnként 200 forint subsidiumról gondoskodik. Ez is ugyan nagy segítség lenne, én ezért is a Debretzenieknek nagy háladatos-



sággal fogok tartozni: de minthogy maga is jól tudhatja azt Tiszteletes Professor Uram, hogy a mostani időben minden igen drága, kivált Bétsbe; azért is kérem alázatosan Tiszteletes Professor Uramat, hogy ha tsak lehetséges, vegye arra a Debretzenieket hogy 300 forintal, leg alább az első esztendőben segítsenek. Mert az első esztendőbe úgy tartom, hogy semmit sem, vagy igen keveset kereshetek. — Már látom, hogy abból semmi sem lesz, hogy én innen a tavasz elején elmenjek: mert még addig az ideig talán az én dolgom nem dűtődik el. — Más akadályom pedig az, hogy még énnékem elsőbe a hazából pénzt kell kérni, hogy uti költségem legyen, és hogy ha addig itt elegendőt nem kereshetek, tehát az addig teendő adósságot ki fizethessem. — Most is minthogy haza jövelemtől fogva (kivéven a Rajz Oskolában töltött időmet) szüntelen a Majornál dolgoztam, magamnak semmit nem kereshettem és kénytelen voltam egy néhány forintokat a Majortól költsönözni. Ezután is hogy lesz itt dolgom a bizonytalan; mert szűk az idő és mindennek kimélik a pénzt. — A Major Urtól én a Templom rajzolatjából két darabot dolgoztam ki, tudni illik a Templom végének fádáját és annak keresztül való vágását. — A két toronynak félbe hagyott árnyékozását én készítettem el.

Az Architecturát a Major Ur a Militia szerént akarta tanítani: de ahhoz még hozzá nem kezdett, és már abból semmi sem is lesz. — A Rajzolásról való tanítását Tiszteletes Professor Uramnak örömmel olvastam a mi anyai nyelvünkön. A Rajzolatokat is (a mint azt a Majornál lévő bajaim engedték) körül néztem és azokat egyenként meg hánytam vetettem. — Az igaz, hogy a munka nem tökéletes; de ki is kívánhatná azt, hogy kezdők tökéletes munkát készíthetnének? E szerént én nem is akartam a benne lévő hibákat meg írni: de mint hogy maga Tiszteletes Professor Uram erre szabadságot adott: ezért is meg írom a főbbeket oly tőzlől hogy ha lehetne még rajta ez által némely hibákat meg jobbítani. — Sajnálom, hogy a rajzolatokat mince előtte azok ki metződtek, nem láthattam: mert még akkor lehetett volna rajtok segíteni és a hibás táblákat ki lehetett volna mustrálni, a mi már most igen bajos dolog: mint hogy munkába is költségbe is van. — Az Anatomiai rajzolásokat helyben nem hagyhatom, mert azokban igen sok hiba van. Ha időm lett volna, még most is készítettem volna egy néhány táblákat; de az tellyes lehetetlenség volt; hanem már most Lavatter szerént fogok készíteni 6 táblát, a melynek hármán a tsontok előlről, oldalvást és hátul lesznek rajzolva és a husos inak körül menetele is meg fog rajta tenni. A másik hármán pedig tsak tsupa musculatura lesz, minden árnyékozás nélkül: mert az árnyékozással azt egészen el rontaná a metző. — Én azon igyekezem, hogy ezeket minél hamarébb el készítthessem, és ha egyéb alkalmatosság nem adódik postán is el fogom küldeni. — Az Anatomia rajzolására igen nagy accuratia kívántatik és talán ezt még a kezdőknek nem is kellene tanítani: különben nem árt. — A Landshaftokról azután gondoskodjunk, midőn már az anatomiai figurák meg lesznek. Én is talán addig jobban bele kapok a rajzolásba.

Kármán János, a ki a Tiszteletes Professor Uramat alázatoan tiszteli el velem együtt úgy a mint lehet s tanulja a rajzolást és most már a miniatúr festésbe is bele kezdett. — Sajnálva értette egyszerre két barátinak halálát, kivált a Petesét, és azonn istálja Tiszteletes Professor Uramat, hogy ha lehet méltóztasson az ő haláláról bővebben írni. — A Rajzolatokat mind küldöm vissza az irással együtt.

Magamat továbbra is a Tiszteletes Professor Uramnak betses favorába ajánlom a ki vagyok

Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése I.I. levél.

#### 4.

Kiss Sámuel levele Sárváry Pálhoz. Szeben, 1805. ápr. 11.

Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Ur!  
Drága Nagy Jó Uram!

Tsak most Aprilis első napján tudtam azt meg, hogy a levelemet a melyet Martiusnak 1-ső napján írtam, a Debretzeniek itt hagyták. — Azon levellemnek itt maradását azért sajnálottam igen nagyon, mert azon levelembe egy levelet zártam, a melyet Sápy Mihály sógor Uramnak a vásárhelyi legátus által akartam elküldeni és arra kértem benne, hogy nékem a Debretzeni Vásárosoktól pénzt küldjön. — Már most ezen szándékomban nem bol-

dogulhattam. — Nem tudom lesz-e mostanában olyan jó alkalmatosság a pénz küldésre mint akkor lett volna.

Próbát tettem az Anatomiai figuráknak rajzolatjába, ha mindjárt az Neuhauser Urnak ellenére esett is. A figurák Buchardon szerént vagynak rajzolva. Az idő igen szűk volt, a mely alatt én ezt készítettem és most éppen ebbe az órába voltam velek készenni; azért is én ezt nem tsinálhattam fain vonásokkal, és azzal sem díszkedhetem, hogy hiba nélkül volna: mert ha valaki azt hiba nélkül akarná rajzolni, úgy arra ennek nem három napot kellene fordítani. — Hirtelenébe a tsontoknak és az inaknak neveiket magyarul és deákul fel raktam: de ezek sintsenek egészen jó rendbe szedve a sietség miatt. — Itt a metzőnek nagyon vigyázónak kell lenni, kivált minthogy a figurák nagyon kitsibe vagynak rajzolva és minden legkisebb el távozás nagy hibát ejt. A metzőre bízom a vonásoknak is szépségét. — Hogy a metző jobban láthassa a részeket, azért küldöm azon három figuráknak nagyba való le rajzolását is a melyeket én magamnak tsak tanulás kedvéért rajzoltam. — Nem tudom ad-e ki magyarázatot Tiszteletes Professor Uram az anatómiáról, mert abba is tehettségem szerint segítségemét ajánlom, tsak hogy tudhassam, hogy hosszúnak-e vagy rövidnek kell lenni?

Azon kívánságát is kívántam be tellyesíteni Tiszteletes Professor Uramnak, mely szerint valami festésemet akarja látni. Azért is küldök két képet miniatúrba, az egyik Mengsnek (annak a híres festőnek, a ki ez előtt 25 esztendővel halt meg és a ki az ő tudós írása által a Pictor Philosophus nevet megérdemlette) képét. Ezt én Neuhauser ur attyának munkájáról copiroztam. A másik egy brasai Polgár Mesternek (a ki ez előtte mintegy 100 esztendővel élt) a képe. Ezt egy olajos festésről, a mely a valóságos ragyságban volt festve, copiroztam. — Ebből ítélje meg Tiszteletes Professor Uram és mások is, hogy mire mentem esztendő alatt. A képek tsak hadd maradjanak Debretzenbe, reményem, hogy magam augustusban érte megyek. — Ezen festéseimet Neuhauser Ur az ifju Bruckenthalnak is megmutatta, a ki meg engedte nékem ezután a Bilder Galériában való copirozást. — Én nekem itt lesznek, a legtöbb tőzöm az lesz, hogy egy néhány darabokat copirozhassak, és időmet azzal nem fogom vesztegetni, hogy itt portrékat másoknak tsekély pénzért festgessek. Inkább örömebb költsönzők pénzt a Major Urtól és a festésnek tanulásában tovább megyek. — Májusnak a vége fele Neuhauser Urral Vásárhelyre megyek és ott fogunk vagy két hetet tölteni. Juniusnak a végén megyünk Sibóra és ott fogok a Professoromnak segíteni a Debretzenbe eső augusztusi vásárig, a mikor osztán együtt Neuhauser Urral fogunk Debretzenbe menni. Akkor meg fogják mutatni a környül állásaim, hogy vissza megyek-e Sibóra vagy tsak azután egyenesen veszem az utamat Béts felé: mert nékem leg alább az első Novemberre Bétsbe kell lenni.

Szeretném tudni, hogy végezett-e már a consistorium az én dolgomba valamit?

Moor Ur minekutánna a Doktoroknak tilalma ellen egy kupa oláh országi veress bort meg ivott volna, ki mult a világból.

Nállunk a tavasznak nints még semmi kezdete, mind ez ideig szüntelen a tél tartott. Bezzeg itt ugyan sok fát fel kell tüzelnünk egész télen által.

Kármán János barátom alázatoan tiszteli Tiszteletes Professor Uramat és kéri alázatoan, méltóztasson tiszteletes Professor Uram ezen levelet Tiszteletes Erőss Uramnak elküldeni. Igen szép előmenetelt tett a rajzolásban és Neuhauser igen örül neki.

Én magamat Tiszteletes Professor Uramnak favorába és gratiajába ajánlom a ki vagyok

Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése I.II. levél.

#### 5.

Péchy Mihály levele Sárváry Pálhoz. Szeben, 1805. jún. 12.

... Ha Kis uram a nyáron Bécsbe felmegyen, ott jó volna ökegyelmének Commissiót adni, hogy a Bibliotheca számára Bécsben a Gypsből kiöntött antique fejeket, sőt más antique képeket is szerezzék meg és leküldvén, a Bibliotheca ékességére is lenne s az ifjaknak is, akik a rajzolásban tovább akarnának menni modellául szolgálma a rajzolatra...

Sárváry Pál levelezése XI.I. levél.



Franz Neuhauser szebeni professzor bizonyítványa Kiss Sámuel részére. Szeben, 1805. júl. 2.

## Attestat.

Dass Herr Samuel Kiss von Nagy Kőrös gebürtig die allhiesige K. K. National Zeichnungsschule zwey Jahren besucht, und sich, während dieser Zeit mit dem rühmlichsten Fleisse, mit untadelhafter rechtschaffener Aufführung für anderen vorzüglich ausgezeichnet hat, und selber aber seine Studien auf einer Hohen Löbl. Akademie ferner fortsetzen will, so wird ihm hiemit mit Verdienst zur fernerer Empfehlung beygegeben. Hermannstadt 2. July 1805. Franz Neuhauser KK. Professor der Zeichnungs und Baukunst allhier.

Alul: Gesehen KK. Polizeydirektion zur Rückreise nach Nagy Kőrös in Ungarn. Wien. am 7-ten May 809. Leiter KK. Rath. Városi levéltár. Debrecen, Fogalm. 1810: 194. sz.

## 7.

Kiss Sámuel levele Sárváry Pálhoz. Nagykőrös, 1806. jan. 7

Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Ur!

Drága kedves Jóakaró Uram!

Ha bizonyos nem volnék a Tiszteletes Professor Uram hozzám való jószívűségében; úgy ily sok izbe levelemmel alkalmatlankodni nem kívánnék: de minthogy tudom, hogy ezt nem csak meg engedni nekem Tiszteletes Professor Uram, hanem még maga is töllem megkívánja, hogy ezt amikor csak lehet tellyesíttsem; azért is bátorodom most is ezen egy néhány soroknak olvasásával terhelni Tiszteletes Professor Uramat.

A mult Decemberbe postán küldöttem egy levelet, oly reménységbe lévén, hogy a Deákoknak Innepre való el bocsátatások előtt venni fogja Tiszteletes Professor Uram leveletem, de úgy tartom, hogy abba a reménységembe meg tsalokoztam, a minthogy Böltsi Uramtól, a ki most az Innepi alkalmatossággal itt keresztül utazott és a kinek el jövelele előtt szerentséje volt Tiszteletes Professor Urammal szembe lenni, semmi izenetet is e felől nem vettem.

Ohajtva vártam kiváltképpen a Mengsz forditását, mint a mellyel téli unalmas óráimat akartam gyönyörűségessé és hasznossá tenni. Már úgy tartom, hogy a jövő Husvétig nem is adódik semmi bizonyos alkalmatosság a mellytől azt el küldeni lehetne.

A Bétsbe való menetelemről kezd már reménységem éledezeni. Itt már mindenütt szárnyallik a békesség hire és mindenek azzal ketsegtetik magokat, hogy már a tökéletes békesség meg is vagon készitve. — Ha ez úgy van úgy a jövő tavasszal téli szállásomról bátran Bétsnek vehetem utamat és eddig meg akadályoztatott szándékomba elő mehetek. A volt környüli állásokhoz képest kevés reménységem lévén a háboru félbe szakasztásához, minthogy 300 forintot kiadtam Vásárhellyen buza vetés interesre. Bezzeg már majd meg járom, ha a terminus előtt el fogy a pénzem: akkor osztán majd nehezen esik a vagon mellett szükségét látni.

Kármán János jó barátomnak a levelét a mult hónapban vettem, a mellyben írja, hogyez hozzám irt levelei között a harmadik és hogy kettőt Tiszteletes Professor Uramhoz utasított, mellyet ha Tiszteletes Professor Uram kezeihez venni méltoztatott, az alkalmatosság úgy hozván magával ne terheltesen azt hozzám küldeni.

Itt még egyszernél többször festő eszközeimet kezembe nem fogtam a midőn próbára T. Medgyesi Pál Uram leány aszszonykáját festettem le. Mint hogy ezt nagyon szépen találtam festeni: már most többeknek is kedvek jött képeiknek le festetéséhez és most már töllik meg nem szabadulhatok.

Tisztelem alázatosan és köszöntöm a Tiszteletes Ifjasszonyt kedvesseivel együtt és magamat a Tiszteletes Professor Uram betses erántam való jó kedvébe s szívességébe ajánlom a ki vagyok Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése LIII. levél.

Kiss Sámuel levele Sárváry Pálhoz. Bécs, 1806. december 26.

Nagy Érdemű Tiszteletes Tudós Professor Ur!

Bizodalmas Jóakaró Uram!

Ezen fojó Holnapnak az eleinn vettem Kármán János Barátomnak levelét a mellyből érttettem, hogy rövid idő mulva leszsz szerentsém Tiszteletes Professor Uramtól is tudósítást venni. Egy néhány nappal ezután tsak ugyan kezemhez jutott a Tiszteletes Professor Uram levele. — Erántam való gondoskodását Tiszteletes Professor Uramnak alázatosan köszönöm. — A módot a mellyet az én pénzbeli szükségemenn való segéllésre méltoztatott mutatni Tiszteletes Professor Uram, megpróbáltam. Mindjárt első tekintettel képtelennek láttzott előttem, hogy egy Bétsi kereskedő egy esméretlennel az ilyen dologban jól tegyen. A dolog ki menetele vélekedésembe meg is erősített, a midőn a nevezett kereskedő urhoz oda mentem és minekutánna kérdeztem hogy esméri-e Tiszteletes Professor Uramat? és van-e annyi bizodalma, hogy azt a mit Tiszteletes Professor Uram a nekem küldött levelébe irt, tejjesitené? Azt felelte: tsak pénz ne legyen! Egyebet tehát nem tudtam tenni, hanem az itt lévő jó barátaimtól költsönöztem annyit, a mennyire szükségem volt. — Vásárhellyről a sógoromnak éppen ma vettem levelét a mellybe azt írja, hogy a pénznek el nem küldése egyért azért esett, hogy tanuljam meg mibe áll egy szegény legénynek takarékosnak lenni. — De e bizonnal tsak a maga mentsége. — Idegen helyen az emberrel így tréfálni és mint a gyermekkel úgy bánni, nem igen jó izüienn esik... — Inkább hiszem, hogy a pénzem el költötte és akkor azért nem küldötte. Sajnálva és fájlalva kellett olvasnom azokat a szemre való hányásokat, a mit azért vetett reám, hogy én Kármánnyal szorult állapottyába jól tettem. — Ugyan hogy segitenének az ollyanok magok valamely szorult emberenn, a kik azt sem jó szemmel nézik, hogy ha más valakivel jól tesz? — Nekem van reménységem, hogy nagyon meg nem fogok szorulni és hogy napról napra leszsz a mit költsek. — De mégis már most bánom tselekedetemét: mint hogy azt veszem észre, hogy azt mások balra magyarázzák. — A mostani levelébe sem írja a sógorom, hogy mennyit küld. — Csak 160 forintról tesz emlékezetet. Ugy láttzik, hogy nekem elég bajom leszsz vele míg a pénzt a kezéből ki vehetem. Könnyen beszéll, minthogy távol vagyok és tsak pennával hartzolok.

A Tekintetes Fő Curator Urnak küldöttem Kassai János Barátom által egy levelet, a mellybe azt irtam, hogy jó lenne előre gondoskodni a fel állítandó Rajz Oskoláról és a rajzolatokat oltsonn be szerezni, ha hogy a bizonyos, hogy a Rajz Oskola nem királlyi költségenn állitódik fel.

Irtam egyszersmind a tanulásom módjáról is és végezettre zörgettem a segítségért is. — A Tiszteletes Professor Uram tanáttsa szerént kellene inrom a Venerabilis Szuperintendentziának is: de az a bajom, hogy én valósággal nem tudom, hogy kinek van én reám gondja, a Szuperintendentziának-e vagy a Hellybeli Consistoriumnak? Debretzenbe létembe azt tapasztaltam, hogy az én dologom egészen a Locale Consistorium vitte és a Superintendientiale Consistoriumtól mintegy egészen el titkolódott. — Én tehát azt gondoltam, hogy tsak ez alatt a titulus alatt Venerabile Consistorium fogok irni egy levelet és azt Tiszteletes Professor Uram oda méltoztatik adni, a hova illik. Az Architecturai rajzolatot kéntelenítetttem a délutáni setét idő és az alkalmatlan hely miatt a mellyet ott kaptam, a jövő tavaszra halasztani. — Téli időbe délután semmire sem lehet menni az Architecturával tsak az időt vesztí az ember. — Ezen nem ütözhetik meg a Venerabile Consistorium: mert még jut annak is tanulására idő. Mindent össze zavarni és semmit sem végezni nem tanatsos. — Délutáni órákon most az Anatómiát tanitták. E nélkül a Historia Classisba nem boldogulhatok: minthogy az mindennek a fundamentoma. Azért is inkább ennek tanulását választottam tavaszig az Architectura helyett. — A mi azon 60 forintról ujj praetensiot illeti, nagyon különös dolog előttem, hogy a mult esztendőbe nem vette el, és most ujra kívánja. Mitsoda jussom? Tartozom-e én vele? Miért nem tettézt akkor azt el venni? Én többet sem az Aszszonyról sem a Leányáról semmit tudni nem akarok. Még Debretzenbe létembe minden velek való bajomnak végét vetettem. Az esik még is nehezen a lelkemnek, hogy a sógorom azt írja, hogy Debretzenbe azt hallotta, hogy én ötlet levelezem és vele titkonn barátságot tartok. — Hallott-e valami illyet Tiszteletes Professor Uram? Ha hogy azok magok



hirdetik azt számon kell tölle kérni: mert én tovább értek gyalázatot szenvedni nem akarok.

Nagy Bálint Urtól a Quietantiákat el küldöm s az egész dolognak a végbe vitelére a Tiszteletes Professor Uramat alázatosan kérem.

A Tiszteletes Ifjasszonyt kedveseivel alázatosan tisztetem, s magamat Tiszteletes Professor Uram szíves szeretetébe és jó indulattjába ajánlom a ki vagyok

Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel.

Sárváry Pál levelezése L.IV. levél.

## 9.

Kiss Sámuel levele Sárváry Pálhoz. Kelet nélkül Bécsből.

Én arról már sok ízben tökéletesen meg győződtem, hogy Tiszteletes Professor Uram az én javamat munkálkodni kívánja: azért most is távol légyen, hogy én vétkeket tartsam Tiszteletes Professor Uramat: sőt inkább én kérek engedelmet, ha hogy a másik levelemben talám tüzesebben irtam, mint a mint illet volna. — De ennek csak a volt az oka, hogy én úgy képzeltem magamat, mint a ki fel tett tőlomtól a levélnek akkori bemondása által el estem. — Majd meg próbálom írni fogok a Venerabile Locale Consistoriumnak minél hamarabb.

A mi az ön-pléheket illeti: mindjárt fel kerestem a fabrikáját és meg tudakoztam az árrát. Az ilyen vastagságú pléhnek mint a millyet ide zártam mázsájának 65 Rft. az ára. Ebből egy quadratra harmadfél font megy fel. — Kérdés már most mennyi kell az egész épületre? — Ha vastagabban tsinálódik, három, ha még vastagabban negyedfél font fog reá fel menni. — E szerint már most tessék meg határozni, hogy millyen vastagságú legyen a pléh, és mennyi quadrat láb? — Ezen kívül azt nem érthettem meg, hogy ha az ön pléh az épület gerincére alkalmaztatódik a a/c a pléh szélességének az a-tól fogva a c-ig kell 6—8"-nek lenni vagy pedig az a-tól fogva a b-ig. — Egy szóval azt meg kellene egészen határozni, hogy 6, 7 vagy 8"- legyen a pléhnek szélessége, mert azután azt nyírkélni igen nagy kár lenne. Hogy az árra nem hág-é feljebb azt nem lehet tudni. Annyi bizonyos, hogy először az ön táblák depositoryumába menvén, azt mondotta az ott vigyázó hogy a katonák számára viszik mind az ónokát és azzal ijesztett, hogy nem 13, de 2 mázsa ónat is nehezen kaphatok, nekem ugyan az ilyen ónra nem volt szükségem, mert ezek egy tenyérnyi vastagságúak. — Ha tehát szükség van reá, méltóztasson Tiszteletes Professor Uram minél hamarabb írni, mert még 6 napba beletelik míg a fabrikába el készül s még lehet, hogy a hajón sem lehet egyszeribe vitetni. — Pestig való le szállítása nem fog igen nagyon sokba kerülni. — A mint hallom három mázsát 5 forintért szállítanak le a hajón. Jó lenne Nagy József Uramnak is egy néhány sort írni, hogy ha vásárig pénzt nem lehet küldeni, adjon annyit, amennyi azoknak vásárlására s vitetésére szükséges. — A Fortepiano vásárlását örömet meg tselekszem csak hogy tudhassam, hogy mennyire bátorokdjam terjeszkedni. Itt lehet rosszat is jót is venni, és az ár, ahoz képest különböző. — Sokszor megessik, hogy magános személyeknél 100 vagy 120 vagy 180 forintért is jó fortepiano lehet kapni. Ha ujjonnan veszi pedig valaki tehát a négy szegű fortepianoért is 200 forintot elkérnek. Hát a szárny forma fortepianoért leg alább 300-at 700 forintig. Méltóztasson Tiszteletes Professor Uram ezekről minél hamarabb tudósítani. — Magamat továbbra is a Tiszteletes Professor Uramnak erántam való hívségébe ajánlom aki vagyok

Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése L.V. levél.

## 10.

Kiss Sámuel levele Sárváry Pálhoz. Bécs, 1807. szept. 22.

Tiszteletes Tudós Professor Ur!  
Drága Nagy József Uram!

Nagy József urtól küldött 52 forintokat vettem és annak el küldését alázatosan köszönöm. — A Helybeli Főtisztelőti Consistoriumnak irtam a szerint, a mint Tiszteletes Professor Uram

méltóztatott utasítani. Tudom, hogy leg nagyobb nehézség a lesz benne, hogy mennyit adjanak a rajzolatok vételére. Én arra csak azt mondom, hogy ha 100 forintnál többet nem akarnak adni, csak annyit veszünk, amennyit azonn adnak. Ha 300-at vagy többet küldenek is azt is el lehet hasznos dolgokra költeni; venni való lesz csak lehessen minn venni. — Értettem a Tiszteletes Professor Uram leveléből, hogy csak az Architecturat sürgetik, úgy hogy a képek rajzolásával semmit nem gondolnak. — Én csak azt mondom, hogy az Architecturai rajz nem is mesterség a szabad kézzel való rajzoláshoz képest. Az igen könnyű, ez igen nehéz, azt akárki meg tanulhattya, erre pedig mintegy születni kell. — Azonkívül a szabad kézzel való rajzoláshoz úgy tartom sokkal több hasznát lehet venni, mint a lineák és czirkalmok által készült rajzolatoknak. — Nem mindenütt kaphat az ember rajzoló deszkát, lineát czirkalmot, nem mindig várakozhatik arra, hogy a papiros fel ragasztódjék sat. Mit tsinál ilyenkor, az aki szabad kézzel nem tud rajzolni. — Én az Architecturai rajzot eddig is gyakoroltam és ez után is fogom gyakorolni: de a mellett a képek festését is el nem hagyom: mert még azután több kenyeret reménylek én, mint az Architecturai Rajz után. — A képek rajzolásáról csak ezek alatt a conditiók alatt mondanék le, ha elsőbe Bétsbe annyi költséget adnának, a mennyivel tisztességesen meg érném, másodszor ha a felől assecurálnának, hogy Debretzenbe annyi fizetést rendelnek, hogy a mellett a képek festésére nem szorulok. — A nyáron az antic szalában mentem által és télen estvéli 6 órától fogva 8 óráig fogok ott dolgozni: — a többi időmet fordítom az Architecturára. — Molnár Mihály Uramtól küldöttem el az ugynevezett anglus plajbázokat és a Decimétert.

Én addig semmit sem fogok venni, míg pénzt nem fog küldeni a V. Consistorium, mert magamnál heverőbe nem igen szokott lenni, mástól kérni pedig szégyenlek.

Méltóztasson meg engedni a T. Professor Uram, hogy illy tsekély tzedulátskát irtam.

Magamat szíves szeretetébe ajánlom maradok

Tiszteletes Professor Uramnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel mk.

Sárváry Pál levelezése L.VI. levél.

## 11.

Kiss Sámuel levele a debreceni egyháztanácsához. Bécs, 1808. júl. 22.

Venerabile Consistorium!

Fő Tisztelőti és Tekintető Atyák!

Háládatossággal meg esmervén ugyan, hogy a Venerabile Consistorium három esztendő el fojása alatt engemet 600 Rforintokkal segíteni méltóztatott, de egyszersmind azt is kénytelen vagyok meg vallani, hogy ezen segedelem pénzt az Atyámról maradt örökségből esztendőnként legalább 400 Rforintokkal kellett pótolnom. Már többé abban módomban nem lévén, hogy a Venerabile Consistoriumon és magamon ezen az uton könnyebbíthessek s azonban pedig, minthogy a drágaság napról napra inkább nevededik; azért is bátorokodom alázatosann kérni a Venerabile Consistoriumot, hogy még e fojó esztendőre a következő Lőrintzi vásárkor 200 Vforint a jövő 1809-dik esztendőre pedig (a midőn ősszel a cursusnak véget vetni szándékozom) 400 Vforintokkal és mind össze még 600 forintokkal segíteni méltóztasson.

Különbben kénytelen lévén időmet a magam szükségének pótlására fordítani a Venerabile Consistorium tsélja és reménsége szerint egy Rajz Professorba meg kívántató mindenféle rajzolatokba magamat nem gyakorolhatom s az azokbavaló tökéletesbedésem jó darab idővel hátrább fog maradni.

Magamat továbbra is a Venerabile Consistorium gratiájába ajánlom a ki vagyok

A Venerabile Consistoriumnak

alázatos tisztelője s szolgálja  
Kiss Sámuel mp.



Kívül: Praesentatum 7-a Aug. 1808. Kis Sám. Rajz Mester levele. Ref. egyházmegyei levéltár. Debrecen, Irrattár 6. sz.

12.

A bécsi császári festő akadémia bizonyítványa Kiss Sámuel részére. Bécs 1809. május 1.

Ex Offo. Endes gefertigte bezeugen, dass Samuel Kisch von Ungarn gebürtig die Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste seit einem Jahr neun Monathen mit wohlgesitteten Betragen ordentlich frequentierte und Vermög seiner Fähigkeit und seiner fleissigen Verwendung Fortschritte in der Malerey zu machen verspricht.

Wien den 1-ten. May 1809.

Franz von Zauner  
Direktor

Edler von Lampi  
K. K. Rath. Prof. der Malerey  
Franz Caussig K. K. Rath  
und Professor der Malerey.

Városi levéltár. Debrecen, Fogalm. 1810:194. sz.

13.

Bécsi császári képzőművészeti alakrajz iskolája bizonyítványa Kiss Sámuel részére. Bécs, 1810. máj. 27.

Ex Offo.

Zeugniss.

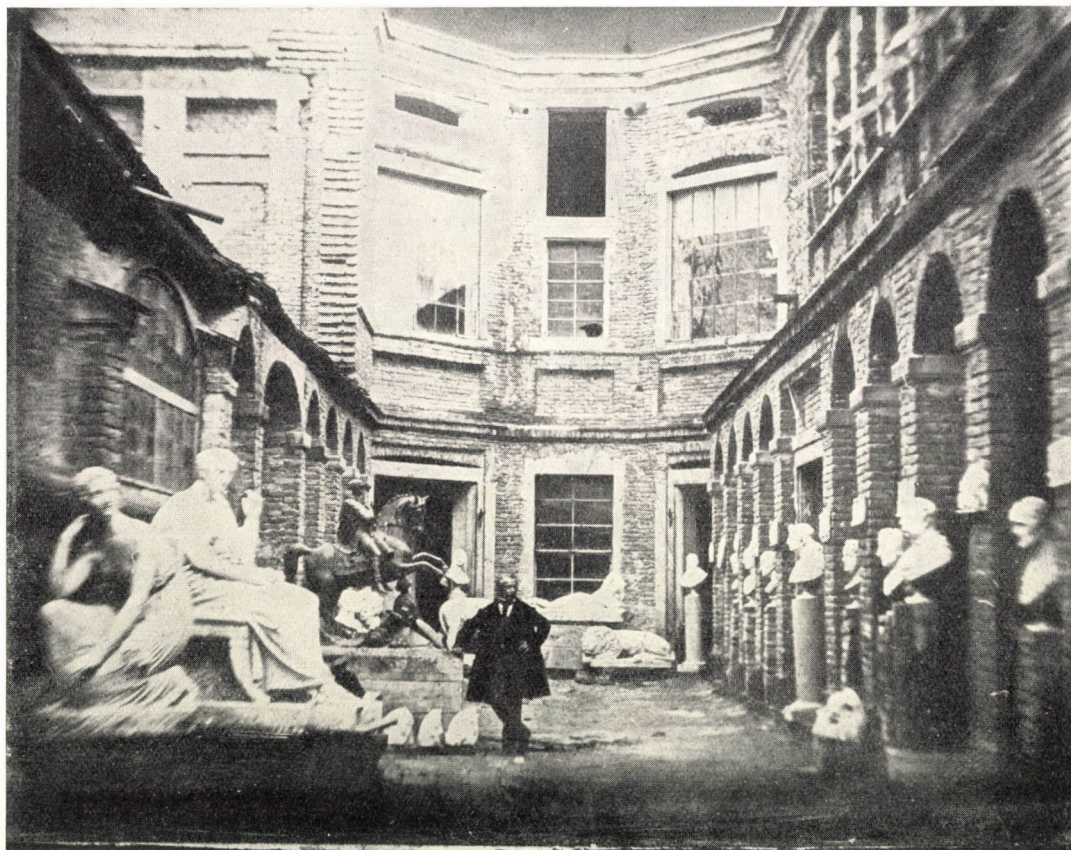
Von der Figuren-Handzeichnungs-Schule bey der KK. Akademie der bildenden Künste allhier, wird dem sehr kunsteifrigen Samuel Kiss von Gross Kyrös aus Ungarn gebürtig hiemit das Zeugnis gegeben: dass er bemeldete Kunstschule in den Jahren 1806, 1807, und 1808 fleissig, mit der besten Verwendung und bezeugter vielen Geschichtlichkeit in dieser Kunst wie auch einer ausnehmend guten Aufführung besuchet habe, und daher die beste Empfehlung verdienet. Wien, den 27-ten May 1810.

Hubert Maurer.  
KK. Doktor deutscher Rath  
und Professor.  
Joh. Frister  
adjung. Professor

## FERENCZY ISTVÁN OROSZLÁN SZOBRA GYÖNGYÖSÖN

Ferenczy István XIX. századi kiváló szobrászunk életét és munkásságát Meller Simon 1905-ben dícséretesen megírt monográfiában foglalta össze.<sup>1</sup> Tökéletes és pontos adatgyűjtést végzett, és megállapításai haladó tudományos felfogásáról tanúskodnak. Könyve még ma is talán a legsikerültebb magyar szobrászati monográfia, annak ellenére is, hogy megjelenése óta művészettörténeti kutatásunk több új adatot tárt fel Ferenczy életéről és munkásságáról.

A szakirodalomban Ferenczy talán legkevésbé ismert művei közé sorolható a ruszkai márványból faragott fekvő oroszlánszobor, (2. kép) mely jelenleg a gyöngyösi Szent Bertalan templom előtt a Szabadság téren látható.<sup>2</sup> A szoborra vonatkozó legrégebbi adatot a művész egyik levelében találjuk, amelyet öccséhez, Ferenczy Józsefhez írt 1841. július 18-án. A levélben a következő olvasható: »Az első legényem, Herbinger Ruszkabányán van már két hónapja a Kölcseynek és egy oroszlán-



1. Ferenczy szobormintái közt, budai háza udvarán, 1846. augusztus 28-án. — Daguerretyopia után





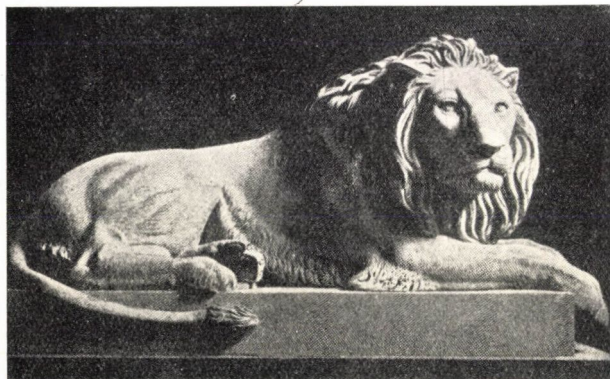
2. Ferenczy István : Oroszlán. Gyöngyös



3. Izsó Miklós : Oroszlán. Rimaszombati Múzeum



4. A., Canova : XIII. Kelemen pápa síremléke. Részlet. Róma, Szent Péter-bazilika



5. B. Thorwaldsen : Oroszlán. Luzern

nak való köért.<sup>3</sup> Ezt az adatot Meller is említi a Ferenczy monográfiában és megjegyzi : »Hova került, vagy egyáltalán elkészült-e az az oroszlán épp oly kevéssé tudjuk.«<sup>4</sup> Pedig, hogy a szobor valóban elkészült, ennek egyik döntő bizonyítékát Meller idézett könyvében találjuk meg a 249. oldalon, ahol daguerrotypia után készült nyomatban 2 ké ) közli a művész budai műtermének udvarát. A felvétel 1846. augusztus 28-án készült abból az alkalomból, hogy a művészi vágyaiban csalódott Ferenczy mielőtt visszavonult szülőhelyére, Rimaszombatra, és mielőtt összetörte szobrainak egy részét, közéjük állva, lefényképezte magát. E felvétel középtengelyében — amely a tárgyaknak a fordított képét adja — jól kivehető az a bizonyos oroszlánszobor, amely ma Gyöngyösön látható.

A szobor története meglehetősen bonyolult. Bizonyos forrás szerint Ferenczy a megrendelést a Nádosy családtól kapta, s a szobrot Nádosy István viszneki temetőben levő sírjának díszítésére szánták.<sup>6</sup> Azonban mint síremlék, soha nem került felállításra. Egy 1912-ből való adat nyomán arra következtethetünk, hogy a szobrot Ferenczy budai műtermének udvaráról Nádosyék Budapest, Amerikai út 32 sz. alatti telkére szállították, hol később az Amisoni Gazd. Felsőbb Leányiskola épült fel.<sup>7</sup> Innét Nádosyék a szobrot Budára, az egykori Széll Kálmán téren levő villájuk kertjének utcai részére helyezték át. A hírek szerint az 1930-as évek végén és az 1940-es évek elején itt látták<sup>8</sup> és a várható ostrom elől a Nádosy család a Gyöngyöستől 17 km.-re levő viszneki birtokára menekítették.<sup>9</sup> A szobor a hadműveletek során több helyen sérülést szenvedett. Mikor Gyöngyös városa a felszabadulás után az elhagyott kastélyból elszállította, restaurálták, a hiányzó részeket kiegészítették — sajnos helytelenül.<sup>10</sup> Mai helyén, a Szabadság téren 1951-ben állították fel újonnan készült cementtalapzatra helyezve.<sup>11</sup>

A szobor nem tartozik Ferenczy legsikerültebb munkái közé, de talán mégis jelentős a művész élete és munkássága szempontjából. — Nem a félelmes oroszlánt, az állatok királyát érzékelteti, hanem, mint egyes szatirikus bírálói mondják, — kivert, kitagadott mopszli-kutyára emlékeztet, amely súlyos bánatával félrehúzódva meglapul. — Ez a szánalmat keltő oroszlán akaratlanul is alkotójának viharvert életét idézi emlékeztünkbe, mintha annak a szimbóluma lenne. A szobor 1841 — 1846-között készült, tehát a művész egyik utolsó, nagybobszású munkája. Ferenczyre a sors ezekben az években sújtott le. Az új magyar szobrászat megteremtéséért síkra szálló Ferenczy ezekben az években hasonlott meg önmagával, s csalódva, elkeseredetten 1846-ban visszavonult szülőfalujába, Rimaszombatba, hol élete végéig szinte száműzött oroszlán módjára élt, alig nyúlt már mintázófához és vésőhöz. Azonban a »száműzött oroszlán« életérő utódot nevelt s hagyott maga után, aki már ekkor megmutatta oroszlánkörmeit. Izsó Miklós, a fiatal kőfaragólegény ezekben az években került Ferenczy rimaszombati műtermébe, hol ügyes vésőjével Ferenczy félig kész szobrai segítségével életrekelteni. Ekkor született meg 1853-ban az a kis oroszlán szobor, (3 kép) mely Izsó Miklós egyik első műve.<sup>12</sup> Valószínűleg tévedett Weisz Anna, amikor Izsóról írt könyvében azt mondja, hogy ; »bizonyára valamilyen vándorcirkusz járt Rimaszombaton és Izsó nem szalasztotta el az alkalmat, hogy az oroszlán megmintázásával próbálkozzék.«<sup>13</sup> Járt-e cirkusz Rimaszombaton, volt-e oroszlánja, megfigyelte-e Izsó? — Nem tudjuk. — De az bizonyos, hogy Ferenczy oroszlán szobrát, esetleg annak vázlatát jól megfigyelte és majdnem a teljes kompozíciós megoldást átvéve, formálta meg az említett Oroszlán szobrot.

Vessünk néhány pillantást a két oroszlánra, nézzük meg, miben hasonlítanak és miben különböznek egymástól. Mindkettő aláhúzott lábakkal fekszik, kissé oldalra dülve, Izsóé az előbbinek majdnem jobboldalára átfordított tükröképe. Az eltérés leginkább abban mutatkozik meg, hogy Izsó figurája jobban el-



nyújtózik, sörénye dúsabb és fejét kevésbé fordítja jobbra, mint a Ferenczyé. Ha plasztikus kiképzés szempontjából is megpróbáljuk az összehasonlítást, más eltérésekre is felfigyelhetünk. Izsó figurája formailag lágyabban alakított, mint Ferenczyé és az alak sokkal realisabb. Ez a klasszicizmus megkötöttségétől felszabadult természeti hűségre törekvő formaképzés a fiatal Izsó, többi Rimaszombaton készült munkájában is érvényesült.

Ha tovább nyomozzuk a Ferenczy és Izsó-féle oroszlánszobrok családi geneológiáját, a származás Rómába vezet, Canova és Thorwaldsen környezetébe,

hol a XIX. század első tizedeiben több hasonló kompozíciójú hímoreoszlán-szobor született. Köztudomású, hogy Ferenczy szobrainak megformálásához több esetben szinte kész kompozíciókat kölcsönzött neves mestereitől, főleg Canovától. Jelen esetben mindkét mester együttes hatásáról beszélhetünk. Az oroszlán első részén, leginkább a fejen és a sörényen, Canova: XIII. Kelemen pápa síremlékén, a baloldalon levő oroszlánfigura hatását érezzük, (4. kép) míg a hátsó rész Thorwaldsen egyik közismert oroszlánszobrára (5. kép) emlékeztet.

SOÓS GYULA

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Meller Simon: Ferenczy István élete és művei. Budapest, 1905.

<sup>2</sup> A szobor mérete: 37 × 138 cm

<sup>3</sup> Dr. Wallentiny Dezső: Ferenczy István levelei. Rimaszombat, 1912. 333. l.

<sup>4</sup> Meller, i. m. 322. l.

<sup>5</sup> Gyöngyös városképi és műemléki vizsgálata 1951. Múzeumok és Műemlékek Központja. Kézirat gyanánt. 16. l. O. Sz. M. könyvtára 7437. ktsz.

<sup>6</sup> Uo. 16. l. — Ferenczynek közelebbi kapcsolata lehetett a Nádosyakkal. Izsó Miklós egyik nem régen előkerült leveléből, melyet 1857-ben írt özv. Jánosdeák Andrásnéhoz Rimaszombatra, kiderül, hogy Ferenczynek márványraktára volt Nádosyék Kerepesi úti telkén.

<sup>7</sup> Budapesti Hírlap 1912. június 13. Az Amisoni Intézet ma az Amerikai út 96-os számot viseli. A szobrot Walentiny is említi idézett munkájának 333. oldalán, mint Kerekes Anna közlését.

<sup>8</sup> Dr. Harmatzi-Simon Béla Budapest, 1954. november 5-én kelt levele Soós Gyulához, Orsz. Szépművészeti Múzeum Adattára. 7222/954

<sup>9</sup> Kálmán László Gyöngyös város főmérnökének Gyöngyös, 1954. november 17-én kelt levele Soós Gyulához, az O. Sz. M. Adattára. 7232/954

<sup>10</sup> Lásd előbbi.

<sup>11</sup> Gyöngyös városképi és műemléki vizsgálata című kézirat, 16. l.

<sup>12</sup> Izsó Miklós oroszlánszobrát Csehszlovákiában, a rimaszombati múzeumban őrzik gipsz, 17 × 43. cm. Felirata: »24. may. 1853.«

<sup>13</sup> Weisz Anna: Izsó Miklós élete és művészete. Budapest, 1939. 12. l.

## A KOVÁCSOK STRIKE-JA

A Vasárnapi Ujság 1873. évfolyama meleg méltatás és a társadalmi kérdés boncolgatását tartalmazó hosszabb cikk keretében egy fametszetet közölt. Cikk és metszet címe a *Kovácsok strike-ja*. A xilografia az 1873. évi bécsi világkiállításon szerepelt *Ausgleichungsversuch strikender Arbeiter* c. festmény után készült, mindkét mű alkotója Pollák Zsigmond a hazai könyv- és folyóirat kiadás ismert nevű illusztrátora.<sup>1</sup> A két kép minden bizonnyal a magyar művészet első sztrájkábrázolása, megérdemli tehát, hogy utánanyomozzunk, ki volt alkotója, hogyan jutott és hogyan viszonyult újszerű témájához.

Pollák Zsigmond Pozsonyban született 1837. február 8-án, kispolgári, zsidó családból. Atyját, aki szücsmester volt, 14 éves korában elvesztette, onnan kezdve a családi műhelyben magának kellett kenyerét megkeresnie. Korán jelentkeztek művészi hajlamai, feljegyezték róla, hogy szobrásznak készülve, gyermekkorától kezdve faragászalt. Ennél az obligát életrajzi adathnál, azt hisszük többet mond, hogy a 11 éves fiú látta Pozsonyt a márciusi forradalom boldog izgalmában, hallhatta Kossuthot, mikor a Zöldfa szálló erkélyéről meghirdette a szabadságot s a függetlenséget, és ezután rövidesen meg kellett érnie hitsorsosainak, talán a saját családjának üldözését. Ezek a képek nem tűnhettek el nyomtalanul a serdülő fiú lelkéből.

Tizenhét éves korában, 1856-ban Bécsbe került, előbb szobrásszá akarta magát képezni, de a fáradságos tanulást nem győzte erővel, és ezért a festészetre tért át, Christian Ruben, az Akadémia igazgatójának növendékeként. Közben megismerkedett egy Brown nevű műkedvelő amerikaival, tőle sajátította el a fametszés művészetét, támogatásában is részesült, és az ő révén szerezte első művészi keresetét.

1857-ben Pollák hazatért, és Pesten a Nagymező-utcában nyitott műtermet, közben azonban bécsi tanulmányait is folytatta. A fellendülő irodalom bőven foglalkoztatta a fiatal fametszőt, 1864-ben a Király-u. 75. számú ház földszintjén, majd 1870-ben első emeletén van már tíz szobás műterme, ahol megfelelő segédsemmel együtt egész sor képeslap részére folyik hétről-hétre az illusztrációk facsimile-fametszése. (Pollák Zsigmond üzeme csak névrokonságot tart a Pollák Testvérek, előbb *Walzel-Engel-Mandello*-féle litografiai intézettel, amelynek tulajdonosai később *Légrády* néven játszottak nagy szerepet a hazai nyomdászatban és hírlapkiadásban.) Folyóirataink közül legelőbb 1857-ben a Vasárnapi Ujságnál talált Pollák foglalkoztatást, hol nevével hosszú időn keresztül találkozunk. Később a Hazánk s a Külföld, az Ország-Világ és a Magyar Szalon lapjain tűnik fel neve. Dolgozott majd minden élc lapnak. Az Üstökös, a Borsszem Jankó, a Bolond Istók sorra igénybevétték munkásságát. Könyvillusztrációi közül feltűnést keltettek J. M. Kaiser német festő Stifter regényéhez készült rajzai után készült fametszetei, idehaza pedig Petőfi összes költeményeinek 1874. évi diszkiadásához *Morellivel* együtt alkotott xilografiai arattak osztatlan sikert. Megjelent több önálló műlapja is, köztük Kossuth Lajos arcképe.<sup>2</sup>

Széleskörű, korántsem teljesen felsorolt reprodukív munkássága Polláknak az irodalmi s művészeti körökben megbecsülést, a társadalomban polgári jólétet és emelkedést hozott, de fiatalkori festői ambícióit teljesen eltemette. A halálakor megjelent nekrológok már mitsem tudnak ifjúkori alkotásairól, sőt életrajzírója sem emlékezik meg festészeti munkásságáról, pedig kezdő éveiben a bécsi Akadémián, 1864-ben Gundel-díjat is kapott és mint történeti és genre-festőt a külföld is számon-



tartotta. Ennek köszönhetjük, hogy művei közül legalább névszerint ismerjük az alábbiakat:

- 1863: Egy nő és egy férfi arckép. Bécs, Oestr. Kunstverein kiállítása.
- 1865: A pásztoroknak angyal hirdeti Krisztus születését. Bécs, Oestr. Kunstverein.
- 1868: Luther kiszégezi teteleit a wittenbergi templom kapujára. Bécs. Oestr. Kunstverein.
- 1869: A spanyolországi zsidók titkos istentiszteletét meglepi az inkvizíció. Bécs, Oestr. Kunstverein.
- 1873: Sztrájkoló munkások egyezkedési kísérlete. (A Kovácsok sztrájkja.) Bécs, világkiállítás.
- 1877: Előadás előtt. Bécs, Oestr. Kunstverein.
- ? : Ünnepeste, Bécs, Oestr. Kunstverein.<sup>3</sup>

Mindezen alkotásokból sajnos egyetlen egy sem került a hazai közgyűjteményekbe. Fejlődése után tapogatózva, csak témaválasztásaiból sejthetjük, hogy a szokásos biblikus ábrázolásoknak való áldozás után, a még mindig vallási tárgyú Luther-képpel, méginkább a Spanyol zsidókkal jutott közelebb sajátos egyéni mondani-valójának kifejezéséhez. A Vasárnapi Ujság szerint az utóbbi festményével aratott először nagyobb sikert. Mind a két kép történeti-vallásos tárgyán keresztül az elnyomottak, az újítók harcait és szenvedéseit tükröztette, felfogásuk nem lehetett más, mint a múlt század közepének haladó liberalizmusa.

Feltűnő, hogy alkotásai mind nemzetközi tárgyat ragadtak meg, és művéből később is hiányzik a hazai történelem ábrázolása. Ennek magyarázatára adatok híján feltevésekre vagyunk utalva. Lehet, hogy családjá nemet anyanyelvű volt, mint Pozsony polgárságának

tekintélyes része, erre mutatna az a tény, hogy már mint pesti lakos Bécsbe küldte kiállításra képeit és a világkiállításon nem a magyar, hanem az osztrák részlegben mutatta be a Kovácsok sztrájkját. Ez arról vallana, hogy a nemzeti érzés hiányos mértékben melegítette Pollák szívét — vagy a fametsző-művész nem tudott kellő kapcsolatokra találni a hazai pictura korifeusaival. Az is igaz, hazai történeti festészetünk a hetvenes évek elejével a kiegyezés következtében megfeneklett, többé már nem a nemzeti ügyet szolgálta, hanem a dinasztíát és a vele érdekközösségre lépett uralkodó osztályokat. Ezt az új, reakciós irányzatú, akadémikus művészetet reprezentálta a bécsi világkiállításon *Than* itthon első díjat nyert Morvamezei csatája. Nem csoda, hogy a történeti festészet gyorsan elvesztette a közönség érdeklődését, nagy vásznai és falképei egyaránt állami megrendelésre készültek. Közönség és művészet figyelme a figurális festészet területén az életkép felé fordult, a gazdagodó polgárság ebben találta meg önmagának és felszínes kultúrájának tetszetős festői tolmácsolását, az ő igényeit kiszolgáló művészeknek ez hozott az arckép mellett könnyű sikert és bőséges keresetet.

Pollák Zsigmond művészi komolyságának bizonyítéka, hogy a jelen felé fordulva nem a szalon-zsáner vagy az édeskés népeletkép alkotóinak számát szaporította, — a parasztság küzdelmes létét közelről nem ismerhette — hanem volt bátorsága a kibomló kapitalizmus legnagyobb, a jövő felé mutató problémájának ábrázolására. Ha művének genezisést meg akarjuk érteni, szükséges legalább egy rövid pillantást vetni a magyar munkásmozgalom hatvanas-hetvenes évekbeli történetére.

Az 1866. évi porosz-osztrák és az 1871. évi porosz-francia háborúk közti időszak a munkásság fokozott politikai aktivitásának, öntudatosodásának, szervező-



1. Pollák Zsigmond : Kovácsok strike-ja. Fametszet. 1873



désének és az I. Internacionálé megszilárdulásának korszaka. A kiegyezés után hazánkban is meggyorsult a kapitalizmus és vele a munkásszféra kifejlődése, megindul a szervezkedés és az osztályharc. 1868. február 18-án alakul Jókai közreműködésével a Buda-Pesti Munkásegylet, szulzeista eszmék szerint, az önségely elve alapján, működéséből kizárva a politikát. Ugyanezen hó 9-én tartotta első ülését az Általános Munkásegylet, Lassalle haladottabb felfogását fogadva el ideológiájának, amely mintegy a kapitalista állam pénzügyi támogatásával akarta felszámolni a kapitalizmust, olcsó állami hitellel támogatott termelőszövetkezetek létesítésével. Célját az általános választójogon keresztül gondolva kiharcolhatónak, erőteljes politikai akciókra kívánta a munkásságot megszervezni. 1869. március 29-én zajlott le Pozsonyban, Pollák szülővárosában, az első magyarországi nyilvános munkásgyűlés, augusztus 22-én pedig Pesten 8 ezer résztvevővel a Munkásegylet első nyilvános gyűlése. Ekkorra Farkas Károly személyében az I. Internacionálénak is volt már magyar megbízottja, és elérkezett hozzánk a Kommunista Kiáltvány első példánya. Ezzel megindult a munkásságnak Marx ideológiája alapján való tudatos tömörülése.

A párizsi kommuné kisugárzásának hatására 1871 tavaszán »fellépett a gyorsan fejlődő munkásmozgalom elmaradhatatlan kísérője — a sztrájkkláz is«. Egy évvel előbb folyt le az első nagy nyomdászsztrájk, most sztrájkoltak a sörfőzők, a pékek és a szabók. A rendőrség önkényesen több szabólegényt letartóztatott, mire a sztrájkolók május 8-án mintegy 3 ezer emberrel felvonultak a Bródy Sándor-utcai régi képviselőház elé, hogy tiltakozó kérvényt juttassanak el az ülésező Háznak. A kérvény benyújtására azonban nem vállalkozott senki a képviselők közül és a katonaság felvonulásának hírére a tüntetők lemondtak arról, hogy a képviselőházba behatoljanak, hanem bázmulatos rendben elvonultak a Gázgyár-térre. »E tüntetés hatására — egykorú forrás szerint — a magyar fővárosban sokat beszéltek a szociáldemokratakról és a közeledő forradalomról. A könnyen izguló fővárosi lakosság egyenesen rokonszenvezett a tüntetőkkel.«<sup>4</sup>

Ez a társadalmi helyzet alapja Pollák művének. Tárgyválasztását eléggé magyarázza előbbi munkássága, amely kezdőkorától a társadalmi ellentétek, az elnyomás és szabadság ütközéseit vitte vászonra. Az ipari munkásság sorskérdései nem eshettek tőle messzire, ki maga is kisipari műhelyben serdült fel, és illusztrátori tevékenységével állandó kapcsolatot tartott a legfejlettebb munkásréteggel, a nyomdászokkal. Fuchs gépmester melegsággal emlékeztetéséből tudjuk, hogy ez az érintkezés a kölcsönös megbecsülés alapján, közvetlen munkatársi formák között folyt le.<sup>5</sup> A plebejus származású művész bizonyára eleve osztozott azokban a szimpátiákban, amelyekkel az értelmiség haladó része a tőke és a munka harcában az utóbbi mellett foglalt állást.

Pollák fametszete — mert csak erről és nem a festményről beszélhetünk — tehát közvetlen élmények realista tükrözése. Mindjárt a hazai kezdetleges ipari viszonyok jó megfigyeléséről tanúskodik, hogy képen

nem gyárüzem, hanem sztrájkanyagává alakult manufaktúra műhelyében mutatja be jellegzetes alakjait, két diagonálisban ütköző kompozícióban. Az előtérben a sztrájkoló szöszölője, az öreg-legény áll. Mondani valóját most fejezte be, jobbja erővel mozdulattal az asztalra vetett iratokra mutat. Vele szemben balfelé ül a műhely gazdája, töprengő, végső válasza még el nem szánt arkifejezéssel. Ennek székátlábjára támaszkodik az üzletvezető, a rosszakarat ősi, homerosi kifejezésével, görbén felfelé pillantva mustrálja a sztrájkolók csoportját. Közülük három szereplőnek jut jelentősebb akció és gondosabb megformálás, ami már azért is figyelemre méltó, mivel mindhárman határozottan magyar típust képviselnek, míg a jelenet többi alakja — a két kis proletárgyerek, az inasokat kivéve — német származásra utal.

Pollák ebben is realista. Német származású volt nálunk a városi polgárság többsége, közülük kerültek ki kezdetben csakúgy a munkások, mint a kapitalista üzemek tulajdonosainak túlnyomó többsége. De, hogy képen a magyar munkásság megszembélyesítőinek megfelelő számú és súlyú helyet biztosított, ezzel Pollák vallomást tett saját maga magyarságáról is.

Az előbbieket egyike a csoportoztat szöszölője mögött foglal helyet. Elnyert testtartása, gondokba merült feje egyaránt a könnyen csüggedő, reménytelen, megadásra kész magyart, a kispolgári életérzéstől szabadulni nem tudó munkást testesíti meg. Az, aki falnak vetett háttal, szétárt karokkal mögötte állva kirobbanó temperamentumával megtöri a csendet, éppen az ellentéte. A harmadik, az esemény két főszereplőjével közös háromszögbe komponálva és ezzel szerkezetileg velük egyenlő értékre emelve, a gazda mögött áll. Erőteljes testalkata, egymásra nyugtatott ökölbe szorított keze, komoly homloka, mélyen néző tekintete maga az elszántság, öntudat és erő kifejezése. Alakját valamennyi szereplő közül a leggondosabban modellálta Pollák, benne a forradalmi tettek kész magyar munkás nem méltatlan képviselőjét teremtvé meg elsőnek.

De ennél a munkásság iránti rokonszenvnél művésziünk tovább nem jutott. Korának burzsoá felfogását vallotta ő is, mint az egykorú értelmiség egésze, köztük a Vasárnapi Ujság cikkírója, aki siet a figyelmet felhívni a kihűlt tűzhely padkáján elhelyezett söröskancsókra, de közben nem veszi észre, hogy két szereplőnek arcát, a főszereplők között, a művész valóságos karikatúrává torzította. Az alkotás még mélyebb réteget fed fel, hogy a koncepció az ábrázolt eseménnyel szemben az objektív nézőpontján marad. Nem azt érezzük hiánynak, hogy még nem dőlt el a bérharc. Ez emeli a kép drámai hatását, de baj, hogy a küzdelem kimenetele felől a művész a bizonytalanságban hagyja, és még csak nem is sejteti, ki lesz a győztes. Ez már az állásfoglalástól való tartózkodásnak félreérthetetlen jele.

Pollák tagadhatatlan érdeme, hogy a kapitalizmus ellentmondását, az ipari munkásság harcát a tőke ellen nálunk először vitte vászonra, de kompozíciója csak halk hangú nyitány Munkácsy jó húsz évvel később festett, ellenállhatatlan forradalmi viharú Sztrájkjához.

FEJŐS IMRE

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Vasárnapi Ujság 1873. aug. 10. 380—381. A fametszet nincs ugyan szignálva, de Pollák saját művének reprodukcióját nyugodtan tulajdoníthatjuk a művésznek, a lap állandó fametszőjének. — *Boetticher F.*, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*. II./1. Dresden 1898. 298.

<sup>2</sup> Pollák életrajzához az alábbi műveket használtuk: *Friedrich Klára*: P. Zs., a zsidó fametsző. Az Izr. Irod. Társ. Kiadványai LXIV. Évkönyv. Bp. 1942. 222—229. — *Wurzbach*: *Bibliographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. XXII. 82. — *Thieme-Becker*: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künster*. XXVII. 216—217. — *Fleischer Gyula*, Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Bp. 1935. — *Kemény Lajos*, A Vas. Ujs. illusztrálói. 1854—1858. Vas. Ujs. 1909. 148—150. — *Uő*, A Vas. Ujs. illusz-

trátorai. 1854—58. Művészet. 1912 202—203. — *Ráth György*, Az iparművészet könyve. Bp. 1902. I. 511. — *Ország-Világ* 1912. máj. 26. 572. P. Zs. (nekrológ). — *Fuchs Zs.*, Egy öreg fametsző halálára. Magyar Nyomdász. 1912. XXV. 169—170. — *Lyka Károly*, Nemzeti romantika. Bp. (e. n.) 115.

<sup>3</sup> *Boetticher és Wurzbach* i. m.

<sup>4</sup> Adataink összeállításánál *Nemes Dezső*: Az Általános Munkásegylet története. Bp. 1952. c. művét követtük. — Az idézetek *Politzer Zsigmond*: A magyarországi munkásmozgalom történetéhez. A M. Munkásmozg. Tört. Vál. Dokumentumai I. A. M. M. kialakulása. Bp. 1951. 64.

<sup>5</sup> *Fuchs Zs.* i. m.



## FERENCZY BÉNI RAJZAI



1. Ferenczy Béni: Ady Endre a halálos ágyon. 1919

Ferenczy Béni egy nagy művész géniuszának örököseként lépett a magyar művészi életbe. Nemzedéke e művészetnek talán egyik legfényesebb korszakát teremtette meg. A nagybányai hagyományokat folytatták, bár eleinte érintve voltak formalista törekvésektől is, ki a Nyolcak mozgalmától, ki a német expressionizmustól, ki a francia kubizmustól, mint éppen Ferenczy Béni. A közös nagybányai eredet mellett az a nemes, férfias líra fűzi össze e művészeket, amely épp úgy jellemző Szőnyi Istvánnak a napsütötte föld melegét árasztó, a látvány szépségét újjáteremtő, Bernáth Aurélnak légies, a hangulatot megragadó, a valóságnak mintegy színeváltozását adó és Ferenczy Béninek az élet közelségétől áthevült, érzékeny, gyengéd alkotásaira, mint Derkovits Gyulának az elnyomottak mellett kiálló forradalmi művészetére.

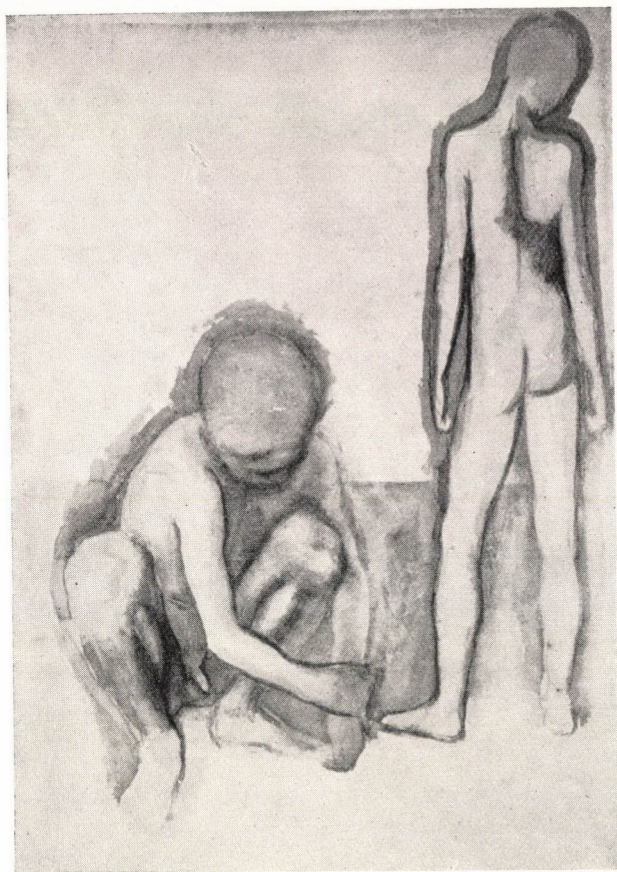
Ferenczy Béni 1890-ben született Szentendrén. 1909-ben Firenzében kezdett mintázni. Egy évvel később a müncheni Akadémián, 1912-től pedig Párizsban Bourdellenél és Archipenkonál tanult. Először az 1912-es jubiláris nagybányai kiállításon szerepelt az ottani festőiskolában készült rajzaival. A Tanácsköztársaság bukása után 1921-ben Bécsbe, majd 1932-ben Moszkvába emigrált. Innen 1935-ben tért haza.

Művészi fejlődése a kubizmusból az expressionizmuson és a klasszicizmuson át töretlenül ível a plasztikai tökéletesség és szépség felé, s a 30-as évek közepén teljesedett ki. A művészet egyre magasabb régiói felé tartó útján nagy műveltsége, biztos, finom ízlése és latinos formaérzéke vezeti. S bár problémái kizárólag szobrászatiak, — a vibráló, eleven, életet sugárzó felü-



2. Ferenczy Béni: Felesége arcképe. 1935





3. Ferenczy Béni : Játszó fiúk. 1938



5. Ferenczy Béni : Két kislány. 1943



7. Ferenczy Béni : Felesége arcképe. 1950





6. Ferenczy Béni: Fürdő után 1949

teket hatalmas, erőt árasztó statikával, szigorúan zárt kompozícióba foglalni össze — talán senki sem rajzol ma oly elragadóan, mint Ferenczy Béni.

Korai részletezőbb s a test szerkezetét hangsúlyozó rajzai közül az 1919-ben készült, Ady nemes fejét megörökítő a leginkább rokon későbbi stílusával s a legmúltabb az említésre (ceruza, Szépművészeti Múzeum). Az 1921 és 35 között készült rajzainak jórésze külföldön van. Közvetlenül hazatérése után, a 30-as évek közepéről származnak nagyalakú, a festmény igényével fellépő, szinte michelangelói robusztusságú rajzai és vízfestményei, amelyeknek legtöbbször visszatérő témája feleségének a művész alkotásaihoz méltó szépsége. E rajzok legnagyobb része, sajnos az ostrom alatt elpusztult. A megmaradtak közül a legszebbek talán feleségének félre hajtott fejű mellképe (ceruza, 1935, Szépművészeti Múzeum), a Felkőnyöklő arckép (ceruza, 1935, Szépművészeti Múzeum), a Játszó fiúk (ceruza és aquarell, 1938, a művész tulajdona) és Felesége egy bronz fiúakkal (ceruza és aquarell, 1938, Szépművészeti Múzeum). A 30-as évek végétől rajzai vázlatosabbak, s csak a művészt megragadó részlet van kidolgozva, sőt gyakran más színű krétával vagy aquarellet kihangsúlyozva. A szépségnek egy-egy tűnékeny pillanatát rögzítik szinte áhítatos gyengédséggel a művészi öröklét számára. Ebből az időből való a Felhúzott térdű akt (ceruza és lavírozott tuss, 1941), a Két kislány arcképe (ceruza, 1943), a Fürdő után (ceruza, 1949) és az Álomból ébredő arckép (fekete és vörös kréta, 1950, Szépművészeti Múzeum). A felszabadulás óta egyre gyakrabban fordult az illusztrációhoz Illyés Gyula, Thomas Mann

és Krudy Gyula regényeit látta el a többi illusztrált könyv közül messze kimagasló rajzokkal.

Az anyag szellemében fogant műveit az élet közelsége, a mindenhol ott levő Éros melegíti át. És már túl az anyaggal való küzködésen — gyakorlott kezében egyformán engedelmes eszköz a kifejezésre a mintázófa, a véső vagy a ceruza — az élettel telítődés foglalkoztatja, értékeny arcképeiben, és bensőséges, áhítatot keltő, testmeleg aktjaiban. Az élet melegsége ragad magával feleségének gyengéden, szinte fájdalmas mozdulattal félrehajtott fejű mellképén az erős vállakban, az izmos nyak puhaságában s a kulcsontok szép, íves vonalában; a könyöklő, a fejét a tenyerébe hajtó, lágy, fényárnyékba burkolt arcképen, a messzibe meredő szempár szomorúságában; ez kap meg a fiatalság illanó varázsával, nosztalgikus örök ígézetével, a játszó fiúk serdülő testének fanyar, esetlen szépségében, vagy az őzekként összehajló két kislány arcképeiben; ez kelt vágyat a fürdő nő után; s kap meg varázsával az álomból ébredő női test ágyameleget őrző tikkadtságában, a még révedező, félig nyílt szempárban s a kissé nyitott szájban.

Ferenczy Béni kisméretűiben is monumentális plasztikái és leonardói szépségű rajzai a nagy műalkotások időtlen, örök varázsát árasztják.

PATAKY DÉNES



4. Ferenczy Béni: Akt. 1941



# MŰVÉSZETI ÉS TUDOMÁNYOS ÉLET

## A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-KUTATÁS TÍZ ESZTENDEJE

A háború pusztításai keményen sújtották szaktudományunk területét. Gyűjteményeink java anyagát külföldre hurcolták, múzeumi épületeink erősen megrongálódtak, jelentős műemlékeink közül több megsemmisült.

A fasiszta kultúrpolitika vonalához művészettörténetünknek csupán egy-két kistehetségű, karriervágyó képviselője csatlakozott; bár tudományágunk szemléletmódja, módszere az idealizmus csapásán haladt.

Kutatógárdánk súlyos veszteségeket szenvedett. Hoffmann Edit, Péter András, Gombosi György, Biró József és Csabai István értékes munkásságuk emlékével és szép terveik ígéretével távoztak körünkől. Halálukkal szakterületünknek éppen az a középnemzedéke fogyatkozott meg, amelyre a felszabadulás után tudományágunk újjáépítése és tudományos szemléletmódunk átalakítása terén a legtöbb feladat várt. Távozásuk tudományágunk haladó-polgári szemléletmódját gyengítette. Fasiszta-ellenes magatartásuk, polgári-demokratikus beállítottságuk, aktivitásuk jól segíthettek volna első nehézségeinkkel folytatott küzdelmeinkben. Részben az ő érdemük is volt, hogy a fasiszta ideológia tudományterületünket kevésbé érintette; a mi mulasztásunk, hogy szellemi örökségüket kellőképpen nem kamatoztattuk. Kezdeti tudománypolitikai passzivitásunk és az újjáépítés nagy szervezési, technikai feladatai miatt munkásságuk pozitív szemléletbeli, módszertani hagyatékát nem használtuk fel.

Veszteségeinket nem pótolta még kutatásunk jobb szervezettsége; nem segített még felsőbb tudomány-szervezetünk irányító támogatása. Akadémiánk elavult szerkezetével e nem könnyű feladatot elvégezni nem tudta. Világnézeti hagyatékát a két világháború közötti időszak politikus- és közéleti-akadémikusai jelentősen befolyásolták s így új tudományszervező hivatását betölteni nem volt képes.

A felszabadulást követő egy-két év során kutatótevékenységünk szükségszerűen szünetelt, vagy csak csökkent, kevés energiával folyt tovább. Művészettörténészeink első feladata a gyűjtemények anyagának számbavétele, revíziója, biztonságos elhelyezése, a műemlékállagot ért károsodás áttekintése, a pusztuló műtárgyak megmentése, az elhurcolt műkincsek visszaszerzése, az egyetemi és főiskolai oktatás megszervezése, szakkönyvtáraink hozzáférhetővé tétele, az elemi munkalehetőségek új megteremtése volt. Így kevés idő maradt újabb tudományos feladatok vállalására, megoldására. Kutatóink szétzilált jegyzeteiket, kézírataikat szedték rendbe és sürgető hivatali, intézeti munkájuk mellett megkezdett korábbi kutatásaikat folytatták.

Az általános politikai-kultúrpolitikai helyzet következtében szakterületünkön nagyfokú ideológiai tájékozatlanság uralkodott, a történelmi materializmus módszere egyelőre távolabbi, ismeretlen tudományos szemléletmód igényeként foglalkoztatta csupán kutatóinkat. Sokan nem hitték, hogy a szellemtörténet és a pozitívizmus napja egyaránt aláhanyatlott, de a kevésbé konzervatív gondolkodásúak sem állapíthattak meg egyelőre többet, mint hogy régi szemléletmódunk téves csapáson járt s az újat még nem ismerjük. Nem segítették még fejlődésünket a rokontudományok újabb megnyilatkozásai sem, hiányos volt a kapcsolat a tudományágak között, kevés volt történelmi iskolázottságunk ahhoz, hogy a történelemkutatás újabb módszerű munkásságába közvetlenül belekapcsolódhattunk volna.

A régi, nagyjából pozitívista jellegű kutatások továbbfolytatása és az újabb, bizonytalankodó marxista irányú kísérletek kettőssége jellemzi e néhány év művészettörténeti tevékenységét. Az előbbi jelenség már korábban előkészített kiadványainkban, az utóbbi főleg szóbeli vitáinkon, megbeszéléseinken mutatkozott. A magyarországi topográfia-sorozat első, az esztergomi gyűjtemények anyagát bemutató kötetének nyomdai munkálatai még a felszabadulás előtt befejeződtek, kiadása 1948-ig húzódott. Hasonlóképpen korábban előkészített, de a felszabadulás után újabb kutatásokkal kiegészített mű volt Rabinovszky Máriusnak az olasz tengerentoról írt könyve. Külön kell megemlítenünk, hogy ugyancsak a korábbi kutatások eredményei láttak napvilágot azokban a kisebb műemléki füzetekben, különlenyomatokban, amelyek Entz Géza erdélyi kutatásainak eredményeiről adtak számot.

Tudományos publikációink száma a felszabadulást követő öt év során elenyészően kevés. A természetegény-sége nem magyarázható egyedül azzal, hogy kutatóink munkaidejének jelentős részét a hivatali, intézeti feladatok kötötték le — a felszabadulást követő első két év után intézményeinkben ismét megélenkült a kutatótevékenység — inkább az ideológiai kérdésekben való bizonytalanság, a felelősségvállalástól való tartózkodás, a felsőbb hivatali szervek tájékozatlansága okozta tudományágunk hosszas hallgatását. E hallgatással együtt járt a komoly tudományos bírálat szünetelése is — megjelent kevés dolgozatunkról szóban, viták alkalmával mondott véleményeink nem voltak és nem lehettek oly megalapozottak, mint a nyomtatás számára fogalmazottak —, a kritika némasága pedig az új módszer kialakulásának akadályozója volt. Jellemző, hogy intézményeink első publikációs próbálkozásai, 1946—1949-ig a Szépművészeti Múzeum, a Történeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum kis Bulletinjei nem jutottak túl két-három számon, a Műemléki Intézet közleményei pedig, bár nyomdai munkái teljesen elkészültek, meg sem jelenhetett. Irányító köreink határozott és biztos marxista szemléletmódot követeltek és tudományunk szervezettségét féltették e szerény füzetektől, melyeknek a lassan meginduló munkáról való híradásnál, a főleg adatközlő kis cikkek megjelenítésénél több feladatot akkori körülményeink között természetüknél fogva sem lehetett. A Szikra kiadvállalat kiadásában hosszabb sorozatként tervezett ismeretterjesztő kis könyvek folyama az első négyévnél, az egyiptomi művészetet, a németalföldi festészetet, a XIX. századi francia festészetet és a szovjet festészetet tárgyaló műveknél nem jutott tovább. Hasonló sors érte az 1948-ban újra megindított és másfél éven át megjelent, főleg az újabb művészettel foglalkozó, de a régebbi emlékek köréből is cikkeket közlő Magyar Művészetet. 1945—1947 között két és fél évfolyamot ért meg a főváros kulturális folyóirata, a rövidebb, inkább essay-jellegű és ismeretterjesztő művészettörténeti cikkeknek is helyt adó »Budapest«. A külföldi publikációs lehetőségek megteremtését célozta a rövidéletű firenzei magyar művészettörténeti intézet egyetlen évkönyve (1947) és a római magyar intézet kiadásában ugyanezen években megjelent Janus Pannonius egy-két művészettörténeti tanulmányt tartalmazó néhány kötete.

Művészettörténeti kutatásunk maradiabb, lassabban, nehezebben formálódó ága mellett az új szemléletmód és módszer gyorsabb kialakítására részben az ismeret-



terjesztő jellegű tanulmányok, részben az élő művészet-lel eleven kapcsolatot tartó műkritika vállalkozott. Igaz, hogy a felszabadulást közvetlenül követő absztrakt művészeti törekvések és az absztrakt irányzat jogosultságát hirdető művészet-elmélet értelem-ellenes nézeteit tudománygunk eleve elutasította, vagy helyesebben, az expresszionista csoport körül zajló viták munkásságunkat érintetlenül hagyták, de e passzív eredményekhez hasonlóan nem segítette kutatásunkat megfelelő módon az absztrakt csoportnak hadat üzenő és a realizmus zászlaja alá szegődő művészeti kritika sem. Nemcsak azért, mert tudománygunknak az élő művészettel kapcsolatai alig szövédktek — hiszen ez a kritika sem alkotta szerves részét művészettörténetünknek, — hanem azért is, mert az újhangú bírálat gyakran pongyolának, sekélyes tartalmúnak bizonyult s nem egyszer a marxista jelszavak külsőséges, frázis-szerű ismételtetésében merült ki. Nem segítette fejlődésünket az sem, hogy tudományunk ideológiai irányítójává éppen ez a kutatóinktól nem becsült kritika vált, mely sem korábban, sem egyidejűleg komolyabb tudományos munkássággal nem foglalkozott s mely a történelmi materialista módszer kialakítására irányuló és nagy elmélyülést igénylő munka helyett egyedül szólamszerű jelszavakkal igyekezett marxista művészettörténeti ítéleteinek helyességét igazolni. E helyzet következményeképpen idősebb kutatóinkban — akik az új módszer kialakítása terén a legtöbbet tehettek volna — nem erősödött a történelmi materializmus jövőjébe vetett hit, gyér publikációikban tartózkodtak az elvi állásfoglalástól s főleg adatközlő, meghatározó cikkek írására vállalkoztak. Ugyancsak hallgatásra készítette őket az a körülmény is, hogy a sorozatos oktatási reformok következtében az egyetemről hézagos tudással kikerülő fiatalok sokszor üresen csengő marxista frazeológiával igyekezvén pótolni készségük hiányait, nem hogy könnyítették volna, de éppen nehezítették a történelmi materializmus lényegének, módszere alkalmazásának megértését. Nem sokkal segítette kutatóink szemléletmódjának átalakulását a művészeti kritikánk hibáit elevenen tükröző Szabad Művészet s nem lendítette lényegesen előre az 1949-ben rendezett szovjet kiállítást követő vita és ankétsorozat sem. Ez ankétok résztvevői közül éppen idősebb kutatóink hiányoztak. Szemléletmódunk átalakulásának ütemét fékezte, hogy ízlésünkön ekkor még jórészt az impresszionizmust követő irányok hatása uralkodott, hogy a kiállítást követő megbeszéléseken sok nem őszinte, üres és formális dicséret hangzott el s hogy a kiállítás maga nem vált eléggé a művészettörténészek ügyévé is.

Tudománygunk helyzetében a jelentős változást az 1949—1950-es év készítette elő. Előbb a Tudományos Tanács felállítása, majd a M. Tudományos Akadémia átszervezése teremtette meg fokozatosan a rendszeresebb, tervszerűbb kutatómunka előfeltételeit. Szakterületünk elkészítette ötéves kutatási tervét s ha ez a terv még sok vonatkozásban nem is volt reális, mégis nagyjából átfogó képet rajzolt tudománygunk helyzetéről, elkövetkező feladatairól. Hibái jórészt a tudományos tervezés terén való gyakorlatlanságunkból fakadtak. A megalakult Akadémiai Állandó Bizottság lehetőséget nyújtott szakterületünk időszzerű gyakorlati és elméleti kérdéseinek megvitatására. Néhány művészettörténészünk részvétele pedig a Régészeti és Építészeti Állandó Bizottságban a rokon- és érintkező területekkel való elevenebb kapcsolataink kialakulását biztosította. Előkészítette és megérlelte vezető építészeinknek a művészettörténet problémái, eredményei iránt tanúsított komoly érdeklődését.

Ugyanez időszakban alakult meg a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja, mely intézmény működése — kutatóink javarésze múzeumokban és műemléki hatóságnál dolgozik — a legközvetlenebbül érintette tudománygunk fejlődését. Az újonnan szervezett hivatal tevékenysége azonban művészettörténeti kutatásunk számára nem bizonyult sikeresnek. Munkájának eredményei elsősorban az elhanyagolt vidéki múzeumok

újjaszervezésében mutatkoztak meg: a vidéki művészeti és művészettörténeti érdeklődés fellendítése érdekében számos vándor- és alkalmoszerű vidéki kiállítást rendezett és rendeztetett, sajnos, többször tervszerűtlenül, ötletszerűen, nem kívánatos rohammunkával, kellő előkészítés nélkül. Országos művészettörténeti intézeteink életét sok és gyakran lényegtelen kis részletekig ható utasításokkal, rendeletekkel irányította, a bevált múzeumi gyakorlattól eltérő intézkedéseket hozott, bürokratikus módon követelt terveket, jelentéseket és kimutatásokat, a múzeumi munka önállóságát szűk keretek közé szorította, nagymértékben megnövelte a tudományos dolgozók adminisztratív munkáját. Mind e tevékenységével szükségszerűen csökkentette az alárendelt intézményekben folyó kutatómunka intenzitását, bürokratikus módszerei következtében mint vezető hivatal, művészettörténészeink körében megbecsülését elvesztette. De tevékenységének több hibája mellett két területen ösztönző és jó irányba vezető kezdeménnyel segítette szakterületünk fejlődését. Megkezdte a Szovjet Művészettörténet rendszeres kiadását, mely sorozat fordításaival első ízben tette kutatóink széles köré számára hozzáférhetővé a szovjet tudomány új eredményeit. Továbbá, tudományos dolgozóink marxista ismereteinek szélesítése érdekében megszervezte az első szakmai vonatkozású ideológiai konferenciákat, melyek a korábbi alapfokú szemináriumi anyag ismertetése helyett a történelmi materializmus kérdéseinek megvitatását, művészettörténeti alkalmazásának több problémáját tűzték napirendre.

Az ideológiai viták megélénkülését, a történelmi materializmus módszerének elsajátítására irányuló nagyobb törekvést a Pártnak az ideológiai, művészeti, tudományos élet jelenségeire irányított nagyobb figyelmére serkentette. A kultúrforradalom kérdése került az országos politikai élet középpontjába s a frissebben pezsdülő ankétok, előadások, megbeszélések hatása alól szaktudományunk sem vonhatta ki magát. Körünkben nem dolgoztak olyan jelentős marxista felkészültségű tudósok, mint pl. a történészek, filozófusok, esztétikusok között. Művészettörténész megbeszéléseink hangja nem terjedt túl szakmánk határán, nem nyújtott újat a rokonterületek számára. De meg kell állapítanunk azt is, hogy rokontudományaink sem érdeklődtek kutatásunk újabb eredményei iránt, kellőképpen ők sem kezdeményezték az ösztönző kapcsolatok kialakítását. Kisebb és nagyobb rendezvényeink jórészt a rokontudományok vagy az alkotó művészeti élet konferenciáin elhangzott vélemények, megállapítások szaktudományunk területén való alkalmazásának kérdéseivel foglalkoztak. Kulturális életünk eseményei közül tudománygunkra Révai Józsefnek az írókongresszuson elhangzott felszólalása és a Párt által rendezett építészeti vita eredményeit összefoglaló értékelése hatott a legélelenebben. E különböző jellegű viták ösztönzésére a Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének Írói Szakosztálya művészettörténeti és műkritikai ankétot rendezett, mint eredménye mutatta, túl nagy programmal és nem teljes felkészültséggel. Megbeszéléseink eredményeit az írókéval, vagy Molnár Erik két könyve kapcsán a történészek között rendezett vita eredményeivel hasonlítva össze, világosan kitűnt, hogy tudományunk elméletileg és módszereiben készületlenebb amazokénál.

A Magyar Tudományos Akadémia az ideológiai front erősítése érdekében kettős célt tűzött kutatóink elé. Egyrészt az elmélet, másrészt a tudománytörténet kérdéseivel való behatódott foglalkozást sürgette. Elméleti jellegű vizsgálataink ugyan a készülődés állapotából máig sem bontakoztak ki, de tudománytörténeti kutatásaink terén Zádor Annának a művészettörténész konferencián elhangzott rövid tudománytörténeti összefoglalása jelentős kezdeményezés volt, mely nem kellő alapoossággal elemzett értékelései ellenére is alapját képezheti az ezirányú további részletkutatásoknak. Jelentősége, hogy a rokontudományok körében elsőként készült el.



A közelmúlt, a két világháború közötti magyar művészettörténet első kritikájának és az elkövetkező feladatok felvázolásának nem könnyű feladatát akadémiai székfoglaló előadásában Fülep Lajos vállalta. Bírálataival a múlt kutatás helytelen és káros ideológiai állásfoglalására, téves és mai igényeinkkel ellentétes módszereire mutatott rá. A jövő feladatai között a kutatás elvi irányainak, bővítendő területeinek, módszere milyenségének meghatározásával foglalkozott. Nem tért ki a közvetlenebb, konkrétabb teendők felsorakoztatására. Előadását, tételeit a történelmi materializmus tanításaiból következő igényesség határozta meg. Bár kutatóink a Fülep Lajos vallotta alapelvekkel egyetértettek, mégis a részletkérdésekben gondolatmenetének, jövőbetekintő állításainak kisebb vagy nagyobb kiegészítését, részben korrektúráját tartották szükségesnek. Tudományágunk mulasztása, hogy az előadás nyomtatásban való megjelenését követően az értekezésben érintett kérdésekről és a dolgozat tételeinek helyességét vitató véleményekről nem rendezett széleskörű, alapos vitát; az új ideológiai követelmények egyre határozottabb és tisztább rajzú kibontakozása idején egy termékeny anket nagy lépéssel lendíthette volna előre tudományágunk fejlődését.

Kutatásunk fejlődésére a kultúrforradalom eseményei, a Párt világos ideológiai követelményei mellett az intézményeinkben folyó mindennapi gyakorlati munka is ösztönzően hatott. 1949–1950 során nyílt meg a Szépművészeti Múzeum két legjelentősebb kiállítása, az újjárendezett Régi Képtár és a felszabadulás óta teljességében először bemutatott modern képtári anyag. Múzeumi munkánk szemléletmódjának bizonytalanságaira jellemző, hogy a két kiállítás új rendezési elveinek bizonyítására szinte fontosabbnak tartottuk a termenként elhelyezett szkematikus, gyakran helytelenül is fogalmazott magyarázó feliratos táblákat, mint a tárgyak csoportosításának, kiemelésének, kapcsolatainak új rendszerét. E táblák megszövegezése több energiát emésztett, mint a rendezés munkája; nem kevés haszna az elméleti, módszertani töprengésekben rejtett. A Modern Képtár rendezése során vált egyre világosabbá előttünk, hogy az élő művészetünket elsőrendűen ösztönző, haladó hagyományainkat bemutatni hivatott, s hogy különösen a kultúrforradalom évétől kezdve nagyrabecsült gyűjtemény rendezésének problémái nem függetlenek a XIX–XX. századi magyar művészet kutatásának sok máig megoldatlan kérdésétől. Ekkor ismertük fel valóban szemléletesen: a terület eleven problémái elsősorban az élő művészet által támasztott igényekből fakadnak. Hozzátehetjük ma: tudományágunk a múlt és a jelen művészet szerves együttes szemléletével, azonos elvek szerinti értékelésével most is adósa önmagának és alkotó művészetünknek.

Az 1949–50-es év jelentős tudománypolitikai eseményei mellett a művészettörténeti kiadványok, publikációk száma elenyészően kevés. Hosszabb idő szükséges ahhoz, hogy az új világ szemlélet jegyében megindult, vagy újraindult kutatások kész művekké érjenek. Tudományos folyóiratunk nem volt, a Művészettörténeti Értesítő szerkesztésének és kiadásának előkészítése indult meg csupán, az Akadémia II. Osztályának Közleményei szerkesztés alatt álló száma 5–6 cikk közlésénél többre nem vállalkozott. Így az 1950-es év két legjelentősebb kiadványa Genthon Istvánnak a könyveket és különlenyomatokat felsoroló magyar művésztörténeti bibliográfiája, valamint az ugyancsak Genthon szerkesztésében megjelent Magyarország műemlékei, a katalógusszerű tömörséggel, rövid műtárgy-leírással közölt kis-topográfia volt. Mindkettőnek hiányosságai a korábbi kutatások elégtelenségeiből származtak. E két év során a két katalógus-szerű kiadvány mellett nagyobb feldolgozás, elméleti vagy módszertani kérdéseket is érintő nagyobb tanulmány nem látott napvilágot.

Tudományágunk jellemrajza az ötéves terv indulásakor nem lenne teljes, ha nem említenénk meg azt is, hogy a hazai haladó hagyományok újjáértékelése mellett aránytalanul kevesebb gondoskodás és érdeklődés

fordult a régebbi európai művészetek korszakai felé, hogy az iparművészettörténeti kutatások alig haladtak előre, hogy a keleti művészetek kutatása nem hallatott magáról. A legtöbb kísérlet — a leggyakrabban nem elég alapos és komoly előkészület után — XIX–XX. századi mestereink fejlődéstörténeti helyének új meghatározására irányult. E tanulmányok, bár hozzájárultak tudományos szemléletmódunk átalakulásához, gyakran felületesek, pongyolák, vulgárisak voltak s nemcsak terjedelmükkel, de tartalmi igényükkel sem haladták meg a Szabad Művészet nem túl magasra tett mércéjét.

A felszabadulást követő évek anyagi nehézségei, világnézeti bizonytalanságai után művészettörténetünk első új termése az ötéves terv első felében érett betakaríthatóvá. Az 1951-ig terjedő hat év elszórtan jelentkező művészettörténeti publikációival szemben 1951 és 1952-ben kiadványaink száma örvendően megszorodott. E gyarapodás azonban nem jelentette szükségszerűen tudományágunknak világnézeti, módszerbeli, a kiadványok számával arányosan növekvő gazdagodását. Jelentősége főleg abban rejlett, hogy a hosszas hallgatás után először jelentkező könyvek láttán kutatóink bizalma a publikációs lehetőségek iránt megnőtt; első sorban e fokozódó bizalom, munkakedv segítette további fejlődésüket.

1950 őszén szerveződött meg a XIX–XX. századi magyar művészet kutatására hivatott Magyar Művészettörténeti Munkaközösség. Egy év múlva hasonló csoport alakult a régi magyar művészet, az iparművészet és a külföldi művészet kutatására is. Feladatuk többirányú volt. Szorgalmazták tudományos munkánk új súlypontjainak kialakítását, az elvi és elméleti kérdésekkel való foglalkozásra ösztönöztek s ezzel egyidejűleg széleskörű levéltári és hírlaptári anyaggyűjtést szerveztek meg. A legtevékenyebb közöttük az új magyar művészettel foglalkozó csoport. Elért eredményeik nem jelentéktelenek, de fokozatosan szélesedő munkájuk fő hiányossága a kiterjedt anyaggyűjtés és a kevés újszemponthú feldolgozás közötti helytelen arány volt. Elsőként született csoportunk 1952-ben indította útnak Évkönyv-sorozatát, mely első kötetében már nagyobb számban juttatta szóhoz fiataljainkat. A kötetlen hibái ellenére széles érdeklődés fogadta, erre figyelemmel a megjelenés után rendezett élénk és tudományágunkban szokatlanul határozott hangú vita.

Az 1951-es év szerzői között szakterületünk legidősebb és legfiatalabb nemzedéke egyaránt képviselt volt. Az idős nemzedéket tudományágunk doyenjének, Lyka Károlynak Magyar művészetek Münchenben című könyve, a fiatalokat Pataky Dénesnek A magyar rézmetszés története című munkája képviselte. Mindeketűl körül a legtöbb problémát a még kialakulatlan lektorálási módszerek okozták. Lyka könyvének megjelenését a kiadói és felhivatalos vélemények indokolatlanul hátráltatták. Pataky műve a gondos lektorálás ellenére sem elégítette ki az első magyar grafikatörténeti összefoglalást megelőző várakozást. Nem láttuk még világosan, hogy Lyka Károlytól nem marxista véleménynyilvánítást kell kívánnunk, hanem a haladás ügye érdekében mindig igaz szavának nemes új példamutatását. Nem láttuk világosan azt sem, hogy a fiatal Pataky fejlődését nem a szövegrészében történetietlen módszerű, a katalógusrészében több pontosságot igénylő mű gyors megjelenése segíti a legjobban, hanem éppen a lektorálások utáni elmélyültebb átdolgozás. A Lyka Károly könyve körül megnyilvánult kiadói aggodalmak jogosulatlanságát a munka megjelenése után az idős mestert kitüntető Kossuth-díj, szakterületünk első Kossuth-díja bizonyította szemléletesen.

Ez év művészettörténeti publikációi sorában Dercsényi Dezsőnek Visegrád műemlékeiről és Gerő Lászlónak a budai vár helyreállítási munkálatairól, terveiről írt ismeretterjesztő jellegű könyvét kell megemlítenünk. A két kiadvány régebbi szükséglet kielégítését szolgálta. A budai kötet iránti nagy érdeklődést az igazolta, hogy a mű gyorsan elfogyott, a visegrádi kiadvány hasonló



sikerét gyenge nyomdai előállítás, könyvkiadásunk még ma is kísérő hibája mérsékelte.

A budai vár helyreállításáról szóló kötet nagy kelen-dősége az olvasóközönség jelentősen megnövekedett új igényeire figyelmeztetett. Népszerűsítő munkáink a fel-szabadulás előtti kiadványokkal össze nem hasonlíthatóan nagyobb számban és több példányban láttak napvilágot. Sok területen a múltban elért eredmények nem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy újabb kutató-sok nélkül az ismeretterjesztő mű megírására vállalkozni lehetett volna. Így legtöbb népszerűsítő kiadványunk komolyabb előkészítő munka után születve meg, egyben új tudományos eredményeket is közölt, elválaszthatatlan részesévé vált az elmúlt tíz esztendő művészettörténet-kutatás történetének. De máskor és ritkábban, kutatóink kevesebb előkészítő munkával, kisebb gondossággal is megoldhatónak vélték feladatukat. Kevésbé sikerült ismeretterjesztő könyveink példájaként a Rad-nóti Aladár és Gerő László tollából megjelent, a Balaton környékének műemlékeit bemutató kötetet említhet-jük. Kronológikus szerkezete nehezítette a múlt emlékei iránt érdeklődő helyi kirándulók könnyű tájékozódását, művészettörténeti részének sok hibás adata nagymértékben csökkentette értékét kutatóink előtt.

Hasonló igényű, de más természetű munka volt Végvári Lajosnak a szolnoki művészetről írt, ugyan-csak 1952-ben megjelent kisebb könyve. Hibái részben a három évvel ezelőtti tudományos szemléletmódunk helyzetéből fakadtak.

Nem választható el a művészettörténet-kutatás tör-ténetétől az 1952-ben rendezett nagyszabású Munkácsy-kiállítás. Hatalmas tömegsikere — félmilliónál több látogató tekintette meg a tárlatot — mindennél világosabban figyelmeztetett arra az érdeklődésre, amellyel művelődő dolgozóink széles rétegei fordulnak képző-művészeti múltunk nagyjai felé; egyidejűleg a tervezett Munkácsy-monográfia munkálatait is jelentősen elősegítette. Együttesen mutatta be a Magyarországon fellel-hető Munkácsy-műveket, katalógusa pedig a festmé-nyek már korábban gyűjtött részleges bibliográfiai anyagát is közzétette. — Itt említhetjük meg, hogy jelentősebb kiállításainkat azóta is gondos, a tudom-ányos követelményeknek megfelelő katalógusok kísérik.

1952 elején vette át Vayer Lajos az akadémiai Művészettörténeti Állandó Bizottság titkári teendőinek ellátását. Fő törekvése a bizottsági munka rendszerebb, következetesebb menetének biztosítására irányult. S bár a Bizottság elvi és tudományos kérdésekkel, tulajdon-képpen hivatásától eltérően keveset foglalkozott, idejé-nek nagy részét ügyviteli, szervezeti, adminisztratív kér-dések megoldása vette igénybe, mégis a következetesen módszeresebb munkamenet végső fokon kutatómunkánk növekvő eredményességét segítette. Ez év végén vált időszerűvé ötéves tervünk módosítása. Nagyobb tervezési tapasztalataink alapján a Bizottság a hátralevő két év munkaprogramját az előzőnél realisabban, a valóban folyó kutatások figyelembevételével állította össze. S az újabb terv — bár igazi, a tudományos munkát irányító hivatását betölteni még nem tudta — tervezési mód-szereink fejlődésében jelentős lépés volt.

Tudományágunk életében az 1953-as év újabb vál-tozásokat hozott. Ez év elején szűnt meg a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja és vette át feladat-körét a Népművelési Minisztérium újonnan alakított Múzeumi Főosztálya. Az országos műemlékügy gondo-zása egyidejűleg az Építészeti Tanács hatáskörébe került. A Múzeumi Központ felosztása, ahogy meg-alakulása is, nem maradt hatás nélkül tudományos életünkre. Az országos múzeumok visszanyerték nagyobb önállóságukat, tudományos dolgozóinkat kevesebb szer-vezeti, ügyviteli, adminisztratív utasítások, kötelezett-ségek terheltek, vezető művészettörténeti intézmények kapcsolata az akadémiai Bizottsággal megjavult. Kevés-sel az átszervezés után a Fővárosi Képtár gyűjteménye egyesült a Szépművészeti Múzeum Modern Képtárának anyagával s így megszűnt a XIX—XX. századi magyar művészet emlékeinek indokolatlanul párhuzamosan két

helyen folyó gyűjtése, gondozása, kiállítása. Egységes és egészséges új szervezetet nyert a XIX—XX. századi magyar művészettel foglalkozó múzeumi kutatás is. A megnövekedett, a Fővárosi Képtárral egyesült Szép-művészeti Múzeum fontos feladatává vált — a Nemzeti Galéria immár halaszthatatlan és sok problémánkra megoldást hozó megszervezéséig — az európai és a magyar művészettörténet kutatásának sokrétű feladataiból a legnagyobb részt vállalni. A két művészeti gyűjtemény egyesítésével egyidejűleg a Budapesti Történeti Múzeum a Fővárosi Tanács gondozásába került s ezzel az intézet helytörténet-kutató jellege erősebben kidomborodott. A történettudománnyal szövedőtt kapcsolatai egész-ségesen erősödtek meg s e kapcsolatok a múzeumban folyó művészettörténeti munka jelentős tényezőivé váltak.

1953 elején egyesült az ezideig önállóan működött négy munkaközösségünk s az egyesüléssel a szervezet-tebb, egységesebb szempontú kutatás alapfeltétele terem-tődött meg.

Ez év végén tartotta meg előadását Szigeti József a magyar művészettörténet szellemi történeti örökségéről. A nagy érdeklődéssel várt bírálat azonban nem elégít-te ki tudományágunk várakozását, az előadás nem mérte fel a két világháború közötti művészettörténetünk egészét. Tudományágunk egy-két kiemelkedő jelentő-ségi képviselőjének munkásságával foglalkozott csu-pán, nem vállalkozott a mélyebb analízisre. Így Szigeti József bírálatára ahelyett, hogy művészettörténetünk szel-lemi történeti tendenciáinak felderítését eredményezte volna, közvetve bár, de éppen ellenkezőleg azt szem-léltette kutatóink előtt, hogy Horthy-korszakbeli tudom-ányos munkásságunkban a szellemi történet hatása csak alkalmoszerű és felületi jelenség volt, hogy kutá-tásaink előzményeit a szellemi történeti beállítottságnál jobban jellemzik a pozitívista törekvések.

1953 folyamán jelent meg szakterületünk két új folyóiratának két első száma is. Az 1952-es évszámmal jelzett, de valójában 1953 tavaszán napvilágot látott Művészettörténeti Értesítő még 1950 során gyűjtött, de már akkor is — a publikációs lehetőségek hosszas hiánya miatt — régebben érlelt dolgozatokat, közlése-ket fűzött egybe. Így kutatásunk egyidejű helyzetéről helyes képet még nem rajzolt. Idegen nyelvű folyóira-tunk, az Acta Historiae Artium nagyobb részében a Szépművészeti Múzeumban készült s az európai művé-szet hazai emlékeihez kapcsolódó meghatározásokat, értekezéseket tett közzé s ezzel közvetve az 1941 óta szünetelő Szépművészeti Múzeumi Évkönyvek hiányára irányította figyelmünket. A két folyóirat két első szá-mának hibái elsősorban rendszeres közlési lehetőségeink egy évtizedes szüneteléséből, a szerkesztésbeli járatlan-ságunkból következtek. Ahogy az Értesítő és az Acta további számai mutatták, szerkezetük fokozatosan javult, tövözött értekezéseiknek problémákra, módszere újabb lépésekkel közeledett időszerűbb kérdéseink felé.

Az év jelentős eseménye volt a szovjet kutatás elmé-leti jellegű dolgozataiból összeállított első nyomtatott, magyar nyelvű tanulmánykötet. A Grabar és Kemenov szerkesztésében közzétett munka, ha ösztönzése az eltelt rövid idő alatt újabb műveinken még nem is mutat-kozott meg, mégis jelentősen formálta a reneszánsz kutatás állásáról szerzett korábbi ismereteinket. A Szov-jet Művészettörténet című sokszorosított kiadvány java-részt XIX.—XX. századi közleményei mellett ez a kötet először nyújtott mélyebb bepillantást a szovjet kutatást foglalkoztató, régebbi korokkal kapcsolatos problémák körébe.

Az év kiemelkedő publikációja a magyarországi nagy topográfiai sorozatot megindító, helyesebben újraindító soproni kötet volt. A könyv tudományágunkban szokatl-an nagyváltású, élénk, sokoldalú, a társadalmi viszonyok képviselőinek aktív részvételével lezajlott vitája a kiad-vány kisebb-nagyobb hibáinak megtárgyalásával is a sorozat alapvető fontosságát bizonyította.

Első önálló periodikáink és topográfiasorozatunk mel-lett kutatásunk egyre szélesebb körben bővülő s más



tudományágak kiadványában is jelentkező tevékenységét Berkovits Ilonának a Képes Krónikáról a Századokban közzétett tanulmánya és Vayer Lajosnak a Kossuth Emlékkönyvben a Kossuth-ábrázolásokról megjelent értékezése illusztrálja. Az előbbi gótikus művészetünk egyik legjelentősebb emlékének új módszerű értékelésére tesz érdemes kísérletet, az utóbbi a legújabbkori portré-ikonográfia területén hasznosítva új módszertani ismereteit, mutat példát a történet és művészet-történet-kutatás szerves egybefonódásának a jövőben tovább bővülő gazdag lehetőségeire. A mind fontosabbá váló reneszánsz kutatások körében Balogh Jolánnak a magyarországi reneszánsz építészet történetéről alapos gondossággal készült rövidebb összefoglalását és Dercsényi Dezsőnek — Gerő Lászlónak a sárospataki várról színes elevevességgel is tömör teljességre törekvő kis ismeretterjesztő formájú kötetét kell említenünk. Barokk emlékeink közül Garas Klára a XVII. század magyarországi festészet anyagát gyűjtötte össze. Munkájának érdeme: barokk-kori művészetünk új értékelése terén tett első lépése.

Az említett művek művészeti múltunk minden nagyobb stíluskorszakának kérdéseit érintették. A legtöbb problémával XIX.—XX. századi kutatásunk birkózott. Publikációi szám szerint meghaladták a régebbi korszakokkal foglalkozó köteteket. Részben ismeretterjesztő rendeltetésük okozhatta, hogy szerzőik közül többen nem törekedtek a teljes anyag felkutatására, nem igyekeztek a hazai és külföldi művészeti összefüggéseket széleskörűen feltárni és kimunkálni és nem a gondos előkészítő munka után vonták a megszabott keretek határai közé mondanivalóikat. Ez is okozhatta, hogy többször a már korábban is ismert anyagra építettek új, nem kevésszer a vulgarizmus felé hajló ítéleteiket.

Többször említett hiányossága volt e kutatási területünk munkásságának — a régebbi korszakokkal foglalkozónak ugyancsak —, hogy kapcsolatait az élő művészettel kellőképpen kialakítani és megszilárdítani nem tudta. Így a művészettörténet és a műkritika kétneműsége sok értekezleten elhangzott javaslat, határozat ellenére sem szűnt meg. E sok nehézséggel küzdő kutatási terület is termelt azonban jelentős értékeket. Közöttük kell említenünk Zádor Annának az érdeklődési köréhez legközelebb eső s hosszú idő óta széleskörű gondossággal tanulmányozott magyarországi klasszicista építészet főművéről, a Nemzeti Múzeumról szóló értekezését. Rajnai Miklós Mészöly köteté fiatalabb kutatóink legjobb munkái között foglal helyet; a mindezideig hosszabban nem méltatott tájfestőnk művészetét tárgyaló dolgozat a szerző megbízható alaposságáról, gondos értékelőkészségéről vall.

A felszabadulás óta eltelt tíz esztendő művészet-történeti munkánk minden tévedése, hibája ellenére is komoly eredményeket hozott. A kilencedik év publikációinak mennyisége a két világháború közötti korszak leggazdagabb termésű esztendejét is messze felülmúlta, a tizedik évben megjelent és nagy részt befejezésükhöz közeledő munkák a múlthoz alig hasonlítható széles körben foglalkoznak művészettörténetünk jelentős kérdéseivel. Publikációink világszemléletében határozott átalakulás figyelhető meg. Tudományágunk komoly eredményeinek elismerését jelentette a három kutatónkat 1954-ben ért három Kossuth-díj, Dercsényi Dezső a topográfia-sorozat szerkesztéséért, Csatkai Endre a soproni topográfia-kötet megírásáért, Gerevich László a vár-ásatások vezetéséért és a vármúzeum — egy új kutatási irány munkásságának — megszervezéséért kapta tudományos életünk e legmagasabb kitüntetését. Az 1954-es év tudománytörténeti eseményei között kimagasló a Budapest történetét kutató közösség megalakulása, s e hosszú évekre tervezett munka művészettörténeti jelentőségét fokozza, hogy a kutatás egyik fontos intézményünk, a Budapesti Történeti Múzeum köré csoportosul. Szervezője, irányítója tudományágunk Kossuth-díjas művelője, Gerevich László.

Elért kisebb attribúciós eredményeink külföldi publikációja szempontjából nagy jelentőségű a Szépművészeti

Múzeum több év óta szünetelő francia nyelvű Bulletin-jének, az Iparművészeti Múzeum Közleményeinek és a Budapest régiségeinek újraindulása. Hasonlóképpen tudományágunk külföldi kapcsolatainak elmélyítését szolgálja Pigler Andornak a Szépművészeti Múzeum régi képtári anyagáról több évtizedes munka eredményeként mintaszerű gondossággal összeállított, számos új értékes meghatározást tartalmazó szakkatalógusa. Topográfia-sorozatunk újabb kötete jelent meg; Genthon István szerkesztésében Nógrád megye műemlékei látott napvilágot. Ez évben hagyták el a sajtót a régóta várt és sürgetett első forráspublikációnk is, így Aradi Nóra szerkesztésében és előszavával Réti Istvánnak a nagybányai művésztelepről írt műve és Mihalik Sándor hosszabb bevezető tanulmányával Szentpétery önéletrajza. Az iparművészet-történet területét Csányi Károlynak a magyar kerámia és porcelán fejlődéséről szóló és a magyar kerámiajegyeket első ízben összefoglaló jelentős kötet képviseli. A középkori magyarországi művészetek története körében Radocsay Dénes a falképek katalógusát állította össze.

Ismeretterjesztő irodalmunk széles területeket ölelt át, komoly teljesítményeket nyújtott. De kétségtelen eredményei ellenére színvonala rendkívül egyenetlen; sikeres és kutatásunknak is hasznos szempontokat nyújtó munkák mellett, több kellőképpen meg nem értelt, részben, sőt egészében is hibás szemléletű kötet is napvilágot látott. Ismeretterjesztő irodalmunk körében kiemelkedő eredmény Szilágyi János Györgynek a görög művészet fejlődéséről írt új összefoglalása és példamutató Vayer Lajosnak Rembrandt-kötete. Bacher Bélának Verescsaginról szóló könyve a nagy orosz festő magyarországi kapcsolatait is feltárja.

Kutatástörténetünk rajzának teljességéhez tartoznak részben elkészült, részben folyó munkáink is. Közöttük első helyen a kétkötetes Magyar művészettörténetet kell említenünk. Topográfia sorozatunk következő kötete a Budapest I. kerület emlékeit mutatja be. Publikálásra érett a vár-ásatások feldolgozása. Románkori, gótikus, reneszánsz és barokk kutatásainkat széleskörű anyaggyűjtéssel párhuzamos feldolgozások jellemzik. A XIX.—XX. századi művészetek terén néhány kiemelkedő jelentőségű művészi monográfiája közeledik a befejezés felé. Grafika-kutatásunk technikák szerint végzi előrehaladott vizsgálatait. A külföldi művészetek körében a korareneszánsz művészetek tematikája és a barokk ikonográfiája: jelen tanulmányaink két fontos súlypontja. Nagyobb, összefoglaló jellegű feldolgozó munka folyik a keleti művészetek története terén is.

E kutatások tudományágunk széleskörű aktivitását bizonyítják. Kisebb vagy nagyobb intenzitással, eredménnyel a történelmi materialista módszer alkalmazására törekednek. De kutatóink különböző felkészültségének, alaptermészetének megfelelően rokon vonásaik ellenére is részben eltérő irányzatok képviselői. Tudományágunk két fő típusa közül az esztétizáló kisebb s a teljes anyaggyűjtés igényével dolgozó történeti szemléletmód nagyobb területet hódít. A kettő közötti helyes egyensúly kialakítása tudományágunk jövő feladata.

Művészettörténetünk tíz éves múltja határozott és jelentős fejlődést igazol. Kutatási területeink nagymértékben kiszélesedtek, az egyes részletkérdések feldolgozása mellett komoly összefoglaló művek is születnek, nagyobb problémakört tárgyaló munkák folynak. Újnan feltárt gazdag adatanyagunk ítéleteinket biztosabbakká tette, s az anyaggyűjtésnek megkívánt történeti perspektívái a történelmi materializmus módszerére nevelnek. Téma- és problémakörünk nagy gazdagodásával párhuzamos szemléletmódunk, értékelő készségünk átalakulása; s a feldolgozás módjának változása természetszerűen irányítóan hat a kutatási területek kialakulására is. A régebbi hazai művészetek terén vizsgálataink elsősorban a korábban elhanyagolt korszakok, műfajok felé irányulnak; e kiegészítő kutatások teszik majd lehetővé a magyarországi fejlődésnek biztosabb alapú, megbízhatóbb körvonalú bemutatását. A XIX.—XX. századi művészetek tanulmányozása során



legfőbb igyekezetünk, hogy e korszak kutatásai a nemzeti művészetek kezdeteinek és a szocialista realizmus kibontakozásának problémái körül csoportosuljanak.

De érdeklődési körünk széles kiterjedése ellenére akadnak még tudományágunkban gyengébben vagy alig művelt területek. Csupán példát idézve belőlük az elhanyagolt hazai barokk építészet körét említjük. Sok tennivaló akad a magyar iparművészet-történet körében is, fiatal iparművészet-történészeink az utóbbi időkben megélt munkája a régebbi mulasztásokat nem egykönnyen, csak fokozatosan pótolhatja.

A történelmi materialista módszer elsajátítása érdekében komoly lépéseket tettünk. Hiányosságaink leg többje értékelési módunkban, a történeti alap és a művészeti felépítmény összefüggéseinek, rekonstrukciójának biztos feltárásában és elemzésében mutatkozik meg. Tévedéseink, bizonytalanságaink korrektúrájához tudó-

mánytörténeti, elméleti, módszertani kérdésekkel foglalkozó tanulmányok nem segítenek; tudományágunk ilyenekkel az Akadémia buzdításai ellenére sem foglalkozott elegendő mértékben. Mindebből következően új szemléletmódunk csak lassan, több akadállyal birkózva, a múlt emlékeit magán viselve vált és válik ma is munkánk elsőrendűen fontos irányító fő szempontjává.

Jövő feladatainkat jelen hiányosságaink határozzák meg. A legsürgetőbb közöttük éppen a tudománytörténeti, elméleti, módszertani mulasztásaink pótlása. Ez segíti majd nagyobb fejlődésre új tudományos ítéleteink megerősödését, nagyobb magabiztonságát.

Az elért eredmények, hibáink és tévedéseink ellenére is, az elkövetkező évtizedek kutatásainak alapját képezik. Nem vitatható, hogy tudományágunk következő korszaka a magyar művészettörténet tartalmi és tárgyi kiterjedésének biztos ígérétét hordja magában.

## TÍZ ÉV KIÁLLÍTÁSAI

Előfordul, hogy valamely művészettörténeti időszak — s így az utóbbi tíz év — kiállításai jobban szemléltetik az aktuális képzőművészeti problémákat, a kor igazi arculatát, mint az egyidejű művészeti kritikái. A kiállítás hangja sokszor tényszerűbb, tisztábban csengő, mint a nyomában fakadt, gyakran csak üres kritikai szóáradat — de egyúttal a kiállítás — mivel nem a fogalni beszéd formájában közöl eszméket, problémákat — nem mindig azt mondja, amit vártak tőle; előfordul, hogy ki nem bontakozott, a virágzásig el nem jutott művészeti törekvések hangja is megszólal benne.

Ilyen ellentmondásokban, következetlenségekben, próbálkozásokban és elfojtott kezdeményezésekben gazdag volt az elmúlt tíz év művészeti élete, s az azt legjobban reprezentáló kiállítási tevékenység. Ha a felszabadulást követő tíz év képzőművészetét lényegében ellentmondásosnak fogjuk is fel — rögtön meg kell állapítani, hogy a sok üres vágány, zűrzavar ellenére ez a korszak a képzőművészeti tömegkultúra nagyszerű kibontakozása volt, midőn a képzőművészet, a magyar történelemben először százazrek ügyévé lett.

A felszabadulás után szinte azonnal megindult az élet a képzőművészetben is. Feszülő energiák változtak át tettek, lázas keresés, az új hangért, az újfajta mondanivalóért vívott küzdelem kezdődött. A reakció időszakában elfojtott haladó törekvések elérkezettnek látták az időt, hogy a maguk véleményét, világnézetét szabadon terjesszék és a nemzet hivatalos képzőművészeti állásfoglalásává tegyék. Mindenkinek, akiben buzgott a jó érzés, volt valami mondanivalója a világról, az átélte borzalmas élményekről, s azon túl, a nemzeti újjászületés kilátásaitól kezdve egészen a múlt értékelésének új szempontjaiig. Ez a kaotikus kavargás, újatkeresés, sokszor proklamatív öngazolási igény idézte elő a nagy kiállítási lázat. Az 1945–47 közti évek között számtalan kiállítást mutattak be — kisebb-nagyobb rendezvényeket, romos, hevenyészetten helyreállított helyiségekben, rendszerint katalógus nélkül, vagy egészen jelentéktelen kis műtárgylistával — de a megnyitáskor, vagy a nyúl farknyi előszóban nagy pátozzsal proklamálták az újat, magyarázták a kiállítás célját. Ezeket a megnyilatkozásokat inkább az emlékezet, mint az írott szó őrizte csak meg, mivel folyóiratok, amelyekben ezeket közölni lehetett volna, csak 1947-től kezdve jelentek meg rendszeresen,<sup>1</sup> az irodalmi folyóiratok pedig kevés helyet szenteltek a képzőművészetnek<sup>2</sup> — művészeti kiadványokról pedig szinte szó sem lehetett.<sup>3</sup> Ezeknek az éveknek legjellemzőbb művészeti kiadványa Pogány Ö. Gábor könyve, a Magyar festészet forradalmairól,<sup>4</sup> mely az utókor számára fogalmat adhat a felszabadulást követő évek művészi zűrzavaráról.

Az első évek legfeltűnőbb művészeti eseményei az absztraktok kiállításai voltak. Kezdetben még a kis számú közönség legnagyobb része is idegenkedett az

absztrakciótól, később a sznobok lelkesedtek érte, míg a többség vállrándítva tudomásul vette, hogy van olyan művészeti kifejezési eszköz, olyan szemlélet, amelyet ő nem érthet meg — s legfeljebb a vicclapok foglalkoztak az absztrakt kiállításokkal.

Az absztraktok kezdetben igen hangosak voltak — s az alakuló államhatalom elfoglaltságát kihasználva privilegizált helyzetet kezdtek maguknak kialakítani: azt hirdették, hogy az új idők egyetlen jogos és modern művészeti irányát ők képviselik. Teoretikusaik kihasználták azt a sajnálatos tényt, hogy a múzeumok még zárva voltak s így az ő sokszor üres, puffogató és történelmietlen hagyománymagyarázatuk a kevésbé tájékozottakat megzavarta.

Néhány évi uralom után azonban a művészek nagy része elhagyta az absztrakciót — s csupán néhány, valóban absztrakt felfogású művész tartott ki álláspontja mellett. Az absztrakciótól való tömeges elfordulás fő oka az volt, hogy nálunk az absztrakt művészet import-jellegű volt; merő divat, utánzás vágy hozta létre, nem a hazai fejlődésből fakadt, a polgári művészet végső kicsengéseként. A két világháború közti időszak nagy művészeti mozgalmait, a Színei Társaság, valamint a KUT és a Szocialista művészcsoporthoz egy része ellenségesen tekintett az absztrakt művészetre, nem ismerte el azt emberi kifejezésnek, olyan művészeti felfogásnak, mely összeférne a magyar hagyománnyal. Különösen olyan elméleti írások, melyek a magyar karakter problémájával foglalkoztak — s a magyart józan valóság-szemlélőnek nevezték<sup>5</sup> — vetették gátat a művészek között az absztrakció meggyökerezésének. Az illegális kommunista párt sem támogatta az absztrakciót. (Csak néhány magányos művésznek sikerült [pl. Ámos Imre] a harmincas évek végén a maga félelemérzésait szürrealista nyelven kifejeznie. Ámos jelképes beszédének akadt néhány követője a felszabadulás után, de ez az időszak már nem a szorongások, hanem az építőkedv kora volt, s ha valaki az életről akart beszélni, ettől a felfogástól természetszerűleg messze vitte az új mondanivaló.) A művészet fejlődésének ez a belső logikája, párosulva a párt és az államhatalom absztrakt ellenes megnyilvánulásaival, azt eredményezte, hogy ez a művészeti irányzat szinte megfulladt. Az utolsó nagyobb szabású rendezvényt, a Kállai Ernő vezetésével létrejött »1948« kiállítást már a részvétlenség jellemezte.

Ebben a kezdeti időszakban érdekesebbek voltak az élő művészek kiállításainál azok a rendezvények, amelyek a hagyományra vonatkozó állásfoglalással kívánták megjelölni a továbbfejlődés útját. Az ilyenfajta kiállítások közül említésreméltók az Európai Iskola rendezvényei,<sup>6</sup> továbbá egyes elszórt vállalkozások, mint pl. a Magyar Kommunista Párt II. ker. szervezete rendezte Csontváry kiállítás stb. Mindezeknek a kiállításoknak jellegzetességük volt a történetietlen szemlélet. A formá-



lódó új társadalmi rendszerben kezdetben az a vélemény alakult ki, hogy megdőlték a régi értékek, nem érvényesek a régi esztétikai és történeti kategóriák: vagyis mindenki azt láthat hagyománynak, s azt olvashat ki belőle, önkényesen, amit őhajt. Ilyen vélemények között, midőn a hagyomány mint történeti érték megszűnt, szinte kegyes cselekedet volt az élő művészet szempontjából foglalkozni a múlttal. (Nem szabad elfelejteni, hogy a művészettörténeti kutatás ekkor sem szűnt meg, csak semmi kapcsolatot nem tartott az élő művészettel.) Nagyon sokan voltak olyanok is, akik a művészetet szükségtelen pazarlásnak minősítették, a hagyományról pedig azt hirdették, hogy annak ápolása fenntartja a polgári és a sovíniszta nézeteket. Az ilyen elképzelések nem kedveztek sem a művészettörténetnek, sem a múzeumoknak. Akadt még olyan kritikus is, aki egy múzeumvezetői értekezleten azt javasolta, hogy szüntessék meg a múzeumokat, a múlt poros megőrzőit, s az értékesebb műtárgyakat vigyék ki a »nép közé, vagyis helyezzék el hivatali szobákban, várótermekben, kultúrhelyiségekben.<sup>7</sup> Az effajta nézetek elleni küzdelemben nagy szerepe lett volna a Szépművészeti Múzeumnak, amely gazdag gyűjteményeinek megnyitásával, a marxista klasszikusok hagyományszemléletének értelmezésével irányt mutatott volna a kaoszából való kibontakozásra. Azonban a Múzeum épülete romokban állt, műtárgyainak java része külföldön volt, s csak 1947-ben fejeződött be azok hazaszállítása.

A hagyomány értékelése szempontjából szinte reménytelennek látszó helyzetbe a változást a Szabadságharc centenáriuma rendezett kiállítás hatalmas sikere hozta meg.<sup>8</sup> Ez a kiállítás a hagyomány megbecsülésének helyes módszereit mutatta meg, s az itt kiállított műtárgyak pedig azt bizonyították, hogy a kép és a szobor is képes a kor társadalmi viszonyait bemutatni, nem csak az írott szó. Ez a felfedezés új szempontokat alakított ki a kultúrpolitikában túlsúlyban levő proletkult funkcionáriusok közt s ettől kezdve sokáig »a műtárgy, mint a történelem tükrözője« volt a vezérelv a művészettörténeti kiállítások elbírálásánál. Az új, »történeties« időszak vizsgálata — mivel rengeteg félreértés és hiba forrása lett, s nem egyszer az élő képzőművészet itta meg a levét — részletesebb elemzést igényel. Mielőtt rátérnénk ezekre a problémákra, meg kell emlékeznünk néhány kiállításról, mely sok hibája ellenére is megérdemli a figyelmet.

1947-ben Pogány Ö. Gábort, az akkori művészetpolitika egyik irányítóját kinevezték a Fővárosi Képtár igazgatójává. Pogány korábbi szektáns szemléletével szakítani igyekezvén, a Forradalmárok könyv sikertelensége után új utakat keresett — s hadat üzent az absztraktoknak és mindenféle »formalizmus«-nak. A realizmus — akkor még tisztázatlan eszméjének — pro-

pagálása érdekében egymás után rendezte a Képtárban a művészeti hagyományt bemutató kiállításait, így: a »100 mester, 100 remekmű« (1947), a Pais-Goebel Jenő (1948), Derkovits Gyula (1948), Nagy István (1948) kiállítás, ill. emlékkiállításokat, majd az év végén a 100 magyar művész c. élőművészeti tárlatot.<sup>9</sup> Legfontosabb rendezvénye a Magyar Valóság c. reprezentatív igényű kiállítás volt (1948), amelyet heves vita követett. A Magyar Művészet c. folyóirat igen élesen támadta ezeket a rendezvényeket<sup>10</sup> részben hevenyészett jellegük, részben a hagyomány szűkös és önkényes értelmezése miatt. Valóban, az ötletes kezdeményezések nem rendelkeztek tudományos hitellel, a véletlen, a szeszély, a szubjektív elfogultság vezette a rendező Pogány Ö. Gábor kezét. A kiállítások egyben a Forradalmárok könyv revízióját is jelentették — vagyis Pogány kibővítette a hagyomány fogalmát. Mégis a »Magyar valóság« Munkácsy és többi XIX. századi realistáinkat még mindig csak előfutároknak nevezte, s az igazi realizmust a XX. sz. proletár művészeinél vélte felfedezni, illetve elkövetkezését a jövőbe tette, a szocialista realizmus megvalósulásának idejére.

Az ilyen szemlélet természetesen nem csak a kritikusok véleményét hívta ki maga ellen; egyesek a Párt kultúrpolitikáját azonosították a Fővárosi Képtár kultúrpolitikájával — s ez bizonyos tartózkodást idézett elő legjobb élő művészeink körében. Pogány kiállításai, minden hibájuk ellenére helyesebben értelmezték a tradíciót mint az Európai Iskola tárlatai — sok érdekes problémát vetettek fel, s ezért történeti érdemüket nem lehet vitatni.

Az új irányzat, a »történeties« bemutatás a maga sajátos pályafutását a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak berendezésével kezdte el (1948). Mielőtt erre rátérnénk, ismertetnünk kell a Múzeum korábbi rendezvényeit. Néhány helyiségének rendbehozatala után a Szépművészeti Múzeum új szerzeményeinek kiállításával (1946) nyitotta meg kapuit. Ezután került sor a XIX. és XX. századi francia festők kiállítására, melyet nagy érdeklődéssel fogadtak. A Múzeum másik jelentős rendezvénye az 1948-ban megnyitott Szinyei Merse Pál emlékkiállítás volt, amelynek középpontjában a nagy szenczió, a megtisztított Majális állt. Azt lehet mondani, hogy a lapok és a művészeti közvélemény többit foglalkozott a Majális restaurálásának kérdéseivel, mint a nagy festő művészetének értékelésével. Ennek a félrecsúszott érdeklődésnek két oka volt. Az egyik az, hogy a kiállítás a kései, gyengébb színvonalú festmények túlságosan bő szerepeltetésével eltorzította Szinyei Merse művészetét, a másik ok Szinyei származásának és tematikájának a problémája volt, mely azt eredményezte, hogy a baloldali kritikusok nem akartak állást foglalni nagy festőnk mellett.<sup>11</sup> Közbevetőleg megemlítjük, hogy



Spanyol terem a Szépművészeti Múzeumban, (1948)



A »Spanyol terem« az átrendezés után



a Szinyei-Merse kiállítás példájára, s mintegy azzal szemben jött létre a Nagy István emlékkiállítás (1948, Nemzeti Szalon, rend. Pogány), valamint Koszta József gyűjteményes kiállítása (Nemzeti Szalon 1948, rendezte Háy Károly). Utóbbi a műtárgyak helyes kiválasztása, a szép rendezés és az izléses katalógus miatt is érdemes az emlékezetre. Két nagy »parasztfestőnknek« ez volt az első nagyszabású kiállítása — az első alkalom arra, hogy hosszú évek után először legyen szó a Munkácsyhoz kapcsolódó magyar tradíció leghűbb őrzőiről. Ezeknek a kiállításoknak az érdeme, hogy ismét felhívták a figyelmet a paraszt-témák jelentőségére, s ennek már ideje is volt, mert művészeink az absztrakció, a városi élet körülményei és a művészeti harcok következtében elfeledkeztek arról, hogy a parasztság ábrázolása egyike festészetünk legradicionalisabb, legmagyarabb témáinak. A két kiállítás azonban hatástalan maradt — a pillanatnyi fellelkesültséget nem követték tetek. Ugyancsak 1948-ban nyílt meg a Dési Huber Körben Nagy Balogh János emlékkiállítása (rendezte Végvári L.), szintén nagyobb érdeklődés nélkül.

Az emlékkiállítások mellett a legnagyobb esemény a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának megnyitása volt. Ennek a gyűjteménynek a bemutatásánál tették a legnagyobb szabású kísérletet a »történeti« módszer érvényesítésére, vagyis a kiállított műtárgyakkal a történelmi fejlődést akarták illusztrálni.<sup>12</sup> Hasonló szempontok érvényesültek a Modern Képtár magyar gyűjteményének rendezésénél is — megtoldva azzal, hogy a műveket még bővebb szövegekkel magyarázták, mint a Régi Képtár történelmi dokumentumokat bemutató tablóján. Még mindig kísértett a szektás szellem a szövegezésnél is, s Munkácsyt továbbra is a »realizmus előfutárának« nevezték. A magyar kiállításához igénybe vették a múzeum földszinti szoborcsarnokát is — itt kaptak helyet a »haladó« művészek —, míg »nem haladó élő mestereink« művei az emeleti kiállítást zárták le. Az akkori idők viszonyaira jellemző volt, hogy az osztály vezetője bele sem szólhatott a rendezés egészébe.<sup>13</sup> A kiállítást később Radocsay Dénes átrendezte, de az ekkor sem lett sikerebb. — A Régi Képtár azonban kiküszöbölte a hibákat és Pigler Andor vezetésével 1950-ben a mai, véglegesnek mondható, helyes csoportosítást valósította meg, melynek lényege a különböző művészeti nézetek, stílusok, iskolák harca. Ezt a valóban tudományos és a nagyközönség számára is tanulságos módszert Pigler egy korábbi kiállításán kísérletezte ki: a Stílusellentétek a XVII. sz. festészetében c. rendezvényén (1948-ban). — A Régi Képtár rendezéséhez hasonló a Régi Szoborosztály újjárendezett kiállítása (1949, Balogh Jolán), melynek legfőbb erénye az áttekinthető, elegáns és izléses bemutatás. A Modern Szoborosztály kiállítása is lényegében ezen az úton haladt (Meller Péter, 1952), de a kiállító terem

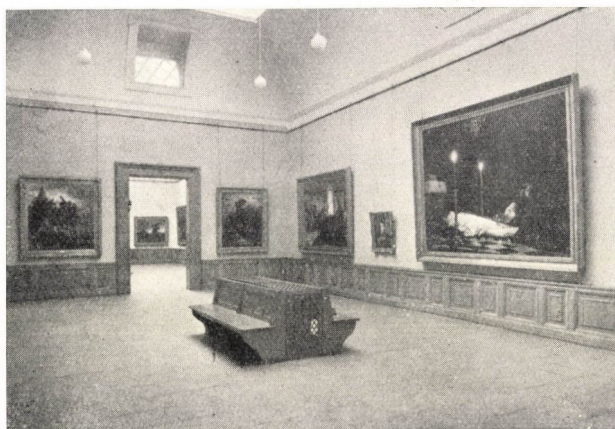
szűkössége miatt ez a rendezvény nem mutatja be elég gazdagon a magyar szobrászat fejlődését.

Jó munkát végzett a Grafikai Osztály Vayer Lajos vezetésével. Kiállításai minőségükben, tudományos színvonal és aktualitás szempontjából is dicséretre méltók. A Litográfia története (1949), a Rembrandt (1950), Daumier (1953), a Magyar Rézmetszet és rézkarc (1953) c. kiállítások nagy sikert jelentettek és hozzájárultak az ezekre az időkre jellemző egyoldalú festménykultusz leküzdéséhez. Ezt a célt szolgálták a szobrászati rendezvények is, mint a Szépművészeti Múzeum Beck Ö. Fülöp emlékkiállítása (1947, Pogány Ö. Gábor), majd a Fővárosi Képtár Érem- és Plakettművészeti kiállítása (1949, Gábor Endre). Utóbbit azonban a Népművelési Minisztérium minden különös indok nélkül bezáratta. A hozzáértés nélküli vélemény azonban nem csak ennél a kiállításnál lépett fel gátlólag. Jellemző példa a Deák Ébner kiállítás esete (1950, Fényes Adolf terem). Az itt kiállított Húsvéti Körmenet c. festményt a Minisztérium bevonatta, mondván, hogy a »magyar nép ezt a festményt nem kívánja látni... a festmény jó lehet a poros múzeumokban«, de nem a Fényes Adolf teremben. (Megemlítjük, hogy ebben az időben a különböző művészeti múzeumoknak vasárnaponként átlag 4–5000 látogatója volt, míg a Deák Ébner kiállítást mindössze 3000 néző tekintette meg.)

Nemcsak a Szépművészeti Múzeumnak kellett megküzdenie a »történeti« kiállítások iránti vulgáris igényekkel, hanem más múzeumoknak is. Félreértések elkerülése végett meg kell jegyeznünk, hogy a kiállításrendezők szintén történeti kiállításokat akartak felépíteni, a művészet fejlődését többnyire a stílusok és társadalmi eszmék küzdelmének igyekeztek felfogni, persze nem úgy, mint a vulgármarxisták. Ez a törekvés azonban különösen az újabkori magyar művészet dolgában nem volt könnyű. Túl sok volt a bíráló fórum, de kevés a megértés és a türelem. Csak akkor javult a helyzet, midőn 1950-ben létrehozták a Múzeum és Műemlékek Országos Központját, mely már szakszerűbb véleményt képviselt, s ugyanakkor a múzeumok öntevékenységet ismét megengedte. A történeti szempontú, az osztályellentéteket tükröző kiállítások között mintaszerű kezdeményezés volt a Rabinovszky Máriusz rendezte Művészet és Közönség a Századfordulón c. kiállítás (1949, Fényes Adolf terem). Rabinovszky néhány kép szembeállításával, a falitáblákra írt ötletes képelemzésekkel jobban megértette a millenium korát, mint bármely más akkoriban megjelent művészettörténeti tanulmány. Különösen figyelemre méltó volt a kiállítás rövid előszava, mely még ma is helytálló értékelést adja a századvég művészeti helyzetének.

Itt kell megemlékeznünk Rabinovszky Máriusz másik kiváló rendezvényéről, a Közösségi művészet felé c. kiállításról (1948). Rabinovszky ötlete volt, hogy az akkoriban megbízatás nélkül álló, szinte maguknak dolgozó művészeinket a monumentális művészet problémájával foglalkoztassa. A kiállítás sikerét és jogosultságát bizonyítja, hogy az itt látott, sokszor még formalisztikus kísérletekből fejlődött ki mai monumentális művészetünk. A rendezvény megtörte a jeget, s ettől kezdve művészeink egyre több monumentális feladathoz jutottak.

Sokat kísérletezett a történeti szempontú kiállítások rendezésével e sorok írója is. 1948-ban a Reformkor Művészete (Fővárosi Képtár) c. rendezvényében a kor atmoszféráját történelmi, iparművészeti dokumentumok, városképek, interieur-ök, sőt a monumentális szobrászat emlékeinek bekapcsolásával igyekezett érzékeltetni. Ennek tanulságai alapján tervezte meg a Magyar otthonok c. kiállítását (1949, Fővárosi Képtár), mely egy-egy kor hangulatát felidézve kívánta megmagyarázni a kiállított műtárgyakat, érzékeltetni a társadalmi osztályok kapcsolatát a művészettel. Bár a kiállítás iránt igen nagy volt az érdeklődés (közel 50 000 látogató tekintette meg), mégsem lehet hibátlan rendezvénynek tekinteni. Részben hiányzott a hangulatot teljesebbé tevő, az illúziót fokozó installáció (költséghiány miatt),



A Szépművészeti Múzeum »Madarász« terme (1953)



részben nélkülözni kellett olyan jellemző műtárgyakat, amelyek a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán szerepeltek, s azokat onnan elvonni helytelen lett volna.

A Magyar Otthonok kiállítás tanulságai alapján a Fővárosi Képtár — melynek eddig meghatározott múzeumi profilja nem volt — vállalkozhatott muzeális jellegű, tisztán képzőművészeti kiállítás rendezésére. Ez a kiállítás a Magyar festészet haladó hagyományai c. rendezvény volt (1950. Végvári). A kiállítás azonban nem azt mondta, mint amit a címe ígért — a cím ugyanis nem a rendezőtől származott. A rendező elképzelése az volt, hogy a Magyar Otthonok kiállításához hasonlóan itt is szembeállítsa egymással a haladó és maradi képzőművészeti irányokat: tehát lehető teljes képet adjon 100 év magyar művészetéről. (Így történt meg, hogy még Margittay Tihamér is bemutatásra került.) A cím okozta félreértés miatt azonban néhány hónappal később a kiállítás eredeti tervét át kellett alakítani. Ezt az újabb rendezést az 1951-ben kiadott katalógus öröközte meg.<sup>14</sup> Az 1951-es megoldás azonban a Képtár korábbi rendszertelen gyűjtése miatt csak hézagos lehetett, s nem tudta egyforma színvonalon bemutatni a magyar művészet minden korszakát. Különösen hiányzott a két világháború közti művészet átfogó bemutatása. A rendező a leningrádi Ermitage-ban szerzett tapasztalatai alapján megkísérelte, hogy a festészet mellett a szobrászatot és a grafikát is egy-egy teremben bemutassa, s az egész kiállítási interieurt a Károlyi-palota hangulatának megfelelően szalonszerűen képezze ki (bútorokkal, szőnyegekkel). Bármilyen hangulatos volt ez a rendezés, felvetette a magyar festészet átfogó jellegű bemutatásának szükségességét. Ezt azonban csak a Szépművészeti Múzeummal való együttműködéssel lehetett megoldani. 1952-ben a Fővárosi Képtár javaslatot tett a Szépművészeti Múzeumnak a magyar kiállítások profilozására. A terv alapján a XIX. sz.-i részt a Szépművészeti Múzeum, a XX. századi részt a Képtár mutatta be. Ez a megoldás lehetővé tette, hogy a magyar művészet fejlődése egész szélességében, kiterőiben, ellentéteiben kibontakozzék a látogató előtt. Minden fázisozás ellenére azonban a XIX. sz.-i rész színvonala nem volt elég egyenletes, ezért azután, a Fővárosi Képtár államosítása után új kísérlet vált szükségessé. Az 1953-ban megnyitott egységes magyar festészeti kiállítást (Szépművészeti Múzeum) az eddigi tapasztalatokra és a Petrovits Elek-féle rendezésre támaszkodva tervezték meg (Végvári Lajos és munkatársai). A kiállítást azonban nem lehetett befejezni, mert több kiemelkedő műalkotás ebben az időben külföldi kiállítások szerepelt. Mire azok visszakerültek, a kiállítás rendezője már nem vehetett részt a befejezésben s új tervek és elképzelések, nem éppen szerencsés változások következtek ismét.<sup>15</sup> De nemcsak az újabb magyar művészet bemutatása nem kielégítő, hanem évek óta késik a régi magyar művészet átfogó bemutatása is. Holott a tervezett nagyobb kiállítás fellendítené a kutatást, elősegítené az ingó műemlékek védelmét, s megszüntetné a társadalomban még mindig uralkodó nézeteket arról, hogy a magyar művészet csak a XIX. sz.-ban kezdődött. Mindezek a problémák felvetik a Nemzeti Galéria létesítésének szükségességét.

Nagyobb szerencsével tevékenykedtek a műtörténészek az emlékkiállítások rendezésében. Ezek a kiállítások, egyre gondosabb előkészítésük folytán, sikeresen felvették a vulgáris művészetszemlélet elleni küzdelmet és lehetővé tették a múzeumi kiállítások fejlesztését is. Pesten és vidéken 1950-től kezdve egyre több emlékkiállítást nyitottak meg (Markó, Madarász, Mednyánszky, Koszta, Deák-Ébner, Gyárfás, Bihari, Kernstok, Nemes Lampérth, Mészáros László, Szocialista művészcsoporth, Thán, Lotz, Pál László, Endre Béla, Tornay, Barabás, Fényes Adolf, Benczur stb.). Mindezek a rendezvények nagy sikert arattak, s a művészettörténeti kutatás elmélyülését bizonyították. Kivétel volt a Rippl Rónai emlékkiállítás (1952, Fővárosi Képtár, rendezte Pogány Ö. Gábor), amely nem érte el a Szinyei-Társaság rendezte 1947-es emlékkiállítás színvonalát, sőt állítólagos hamisít-

ványai miatt nagy vihart kevert.<sup>16</sup> Ugyancsak nagy harcokat idézett elő az e sorok írója által kezdeményezett Egy József emlékkiállítás. Művészeti életünk jellemző tünetei közé kell számítanunk, hogy nem is Egy József értékeléséről folyt a vita, hanem személyeskedésekben merült ki. Hiányzott a kegyelet, amely mindenképpen megillette volna Egy Józsefet, aki a művészi becsület és tisztesség példaképe volt.

Az emlékkiállítások közül kimagaslik az 1952-ben rendezett Munkácsy kiállítás (közel félmillió látogatóval), amely eddig nem látott bőségben mutatta be a nagy mester remekeit is, gyengébb alkotásait is. A kiállítást sok kritika érte amiatt, hogy kevesebb több lett volna. Kétségtelen indokoltak voltak az ilyen elképzelések is: viszont a rendező (Bényi László) mellett szól az az érv, hogy először volt így módunkban áttekinteni Munkácsy összes, hazánkban található festményét és rajzát. A kiállítás szervezése, rendezése kifogástalan volt. Külön ki kell emelni nagyszerű katalógusát (Oltványi Imre munkája), mely nélkülözhetetlen segédeszköze lett a Munkácsy kutatásnak.

A Munkácsy kiállításához hasonló nagyszabású rendezvényt tervezett Genthon és Végvári a nagybányai festők munkáiból. A meglehetősen szétszóródott alkotásokból mintegy négyszázat sikerült összegyűjteni — de az 1953 nyarára tervezett kiállítást a Népművelési Minisztérium nem engedélyezte, mert úgy vélte, hogy Nagybánya még „nincs kiértékelve”. A Genthon—Végvári-féle először lehetett vita tárgya, de emiatt a kiállítást még meg lehetett volna rendezni. Aradi Nóra egyik cikkében<sup>17</sup> a kiállítás előkészületeit elégtelennek nevezte, s ezzel indokolta a kiállítás elmaradását. Ez az állítása és más hasonló megjegyzése nem felel meg a tényeknek. A nagybányai kiállítás megrendezése helyett a Népművelési Minisztérium egy ún. korszakos kiállítást javasolt. Ennek megszervezését Genthon és Végvári nem vállalták, mivel az volt a véleményük, hogy itt az ideje a nagybányai probléma tisztázásának, s ezt semmiféle más rendezvénnyel nem szabad elködösíteni. Egyébként a kiállításra összegyűlt műtárgyakat azután a Fővárosi Képtár termeiben rendezett zártkörű kiállításban mutatták be.

A hagyomány legjobb képviselőit ismertető kiállítások mellett kiemelkedő események voltak élő nagy mestereink kiállításai. Rudnay Gyula (1953, Bényi), Pór Bertalan (1953, Oelmacher) Szőnyi István (1954, Végvári) életművének bemutatása nagy visszhangot keltett.

Az emlékkiállítások és időszakos rendezvények létrehozásában továbbra is nagy részt vállalt a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára. Leonardo emlékkiállítás (1951), A Settecento kiállítás (1952, K. Czobor Ágnes), a Goya kiállítás (1953, Czobor—Gerszi), a Cranach emlékkiállítás (1953, Fenyő Iván), a Kupetzky emlékkiállítás (1954, Garas Klára), az életképek kiállítás (1953, Harasztiné) művészeti életünk komoly eseményei voltak.

Külön meg kell emlékeznünk a vidéki múzeumok művészeti kiállításairól, melyek a múlttal ellentétben már nem a múzeumi felesleg lerakódó helyei, hanem a bemutatott színvonalas műtárgyakkal komoly művészettörténeti tényezőkké váltak. A vidéki múzeumok a helyi hagyományok kiállításán kívül állandó vagy vándorkiállítások formájában elősegítik a vidéki múzeumlátogatók ismerkedését a magyar és az európai művészet alkotásaival. Ezen a téren azonban még különösen sok a tennivaló, kevés az állandó képzőművészeti kiállítás a vidéken s az anyagi és a tudományos erők nem elegendők átfogóbb tájművészeti kiállítások megvalósításához sem. Ünnepi eseménye volt a muzeológiai az Esztergomi Keresztény Múzeum újjárendezése (1954), mely elősegíti a múzeum rendkívül értékes gyűjteményeivel való ismerkedést, azoknak tanulmányozását.

A felszabadulást követő évek legnagyobb vívmányai közé tartozik a vándorkiállítások mozgalma. Különböző intézmények kísérleteztek ilyenek rendezésével. Közülük a Fővárosi Képtár érte el a legnagyobb eredményeket. Elsőként a Magyar Valóság kiállítás igen reprezentatív



kollekciónak vitték — nem kis áldozattal — vidékre. A szállítás közben ugyanis sok kép megrongálódott. A károk ellenére, amit a szállítások okoztak, a kiállításnak nagy erkölcsi haszna volt, felébresztette és megerősítette vidéken a képzőművészet iránti érdeklődést. Kezdetben Budapesten sem járt el a Képtár megfelelő gondossággal a vándorkiállítások szervezésénél. Komoly károsodások után a Képtár vezetőjének be kellett látnia, hogy a magyar művészet rögtönzészzerű bemutatása semmiképpen sem helyes. Fokozták tehát a biztonsági rendszabályokat, s nem a legjelentősebb műtárgyakat vitték ki a múzeumból. Megkezdtek továbbá a reprodukciós kiállítások szervezését is, részben a VKM gyűjtötte nagy anyagból. Ezt a gyűjteményt azután a MMOK is bemutatta több vidéki múzeumban.

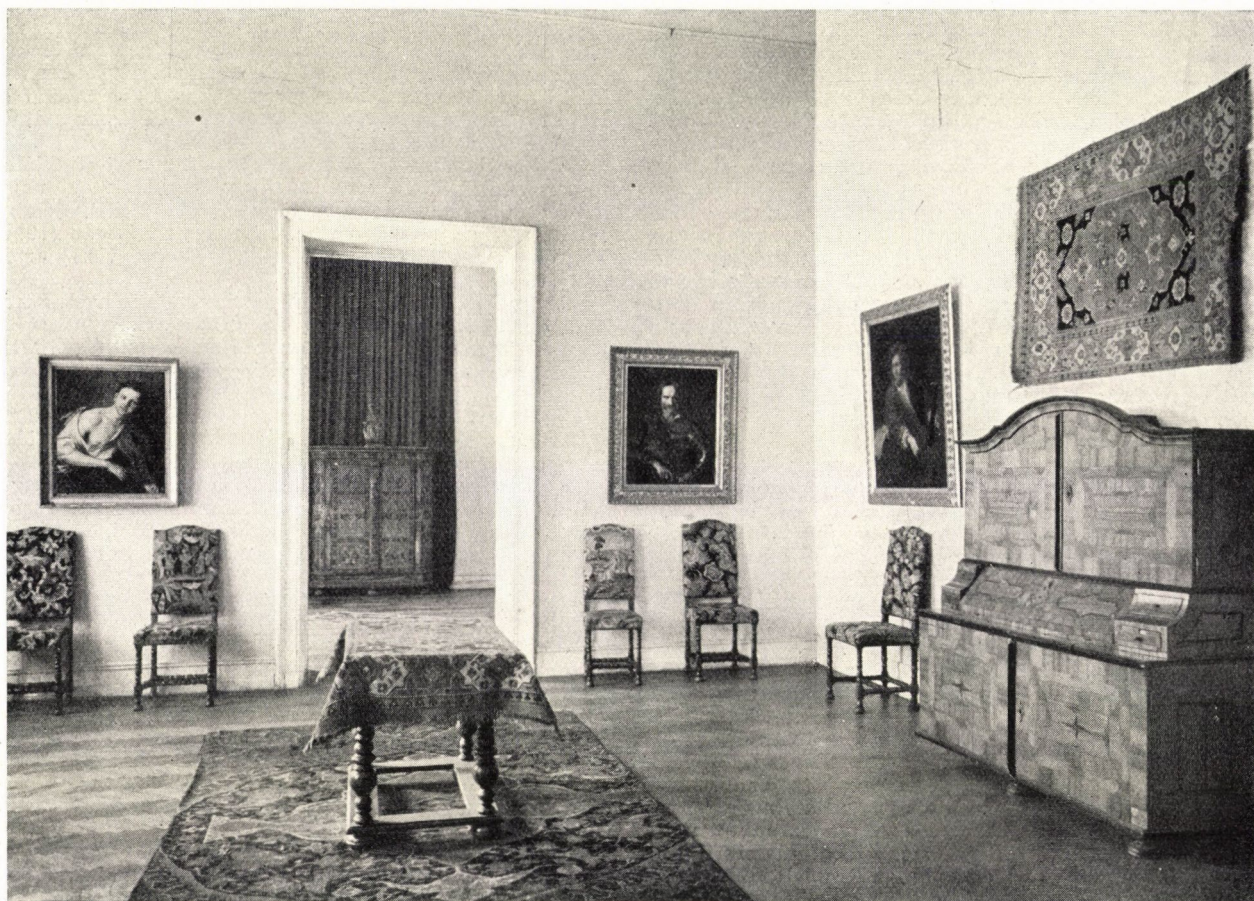
A vándorkiállítási munka sem volt zavartalan. Még Budapesten is előfordult, hogy egyes kerületi funkcionáriusok nem akarták engedélyezni a régi művészet kincseit bemutató reprodukciós vándorkiállításokat. Évek szívos munkájára volt szüksége a Fővárosi Képtárnak, míg a Fővárosi Tanács segítségével legyőzte a proletkultós ellenállást s a kerületeket arra tudta nevelni, hogy azok saját maguk is kezdeményezzenek kiállításokat.

Mivel pontos adatok nem állnak rendelkezésre — csak becslésre vagyunk utalva. Az 1947—54 között rendezett vándorkiállítások számát 4000-re becsülöm. A tapasztalatok szerint egy vándorkiállításra átlagosan 250 látogatót számíthatunk, s úgy vélem, nem tévedünk, ha a vándorkiállítások összes látogatóját 1 000 000 főben állapítjuk meg. Egy millió látogató — több mint felerészben a vidéki lakosok közül — hatalmas szám, amely a reakciós rendszerben annyira elhanyagolt képzőművészeti kultúra nagy fellendüléséről tanúskodik.

A képzőművészet iránti érdeklődés növekedését bizonyítják a nagy állami tárlatok látogatási statisztikái is. Példátlan érdeklődés kísérte az 1949-ben rendezett első szovjet festészeti kiállítást, mely több mint 300 000 látogatót vonzott. A másik két szovjet rendezvény (A szovjet grafika, 1950, A szovjet és a forradalom előtti orosz festők kiállítása, 1953) is igen látogatott volt, s más nemzetközi rendezvény látogatottsága is magas volt, egy kiállítás sem maradt a 10 000-es látogatási szám alatt.

Külön kell hangsúlyoznunk az első szovjet festészeti kiállítás jelentőségét, mely művészeinket megismertette a szovjet festészet eredményeivel. A kiállítás festőink nagy részére erős hatást gyakorolt és nagyban hozzájárult az első magyar képzőművészeti kiállításon jelentkező képzőművészeti átalakuláshoz — a szocialista realizmus útján való elinduláshoz.<sup>18</sup>

A múzeumi kiállításokkal és az első szovjet festészeti kiállítással megindított nagy érdeklődés jótékonyan hatott az élő képzőművészet fejlődésére is. Az élő képzőművészet kibontakozását azonban — sok fontos ideológiai, művészetpolitikai stb. ok mellett — megnehezítette a kiállító helyiségek háborús pusztulása is. A felszabadulás után először a Nemzeti Szalon nyitotta meg kapuit. Ez az intézmény a Művészeti Tanács irányítása alatt működött és főleg az általa támogatott művészek munkáit mutatta be, bár voltak itt csoportkiállítások, külföldi kiállítások is. Ezen kívül a Fővárosi Képtár volt az egyetlen nagyobb kiállítási helyiség. Nagy volt az érdeklődés emiatt a Képtári termek iránt, ezért gyakran nem művészeti vonatkozású kiállításokra is felhasználták. (Pl. Közlekedési Kiállítás, Aknaszedő kiállítás stb.) A kisebb kiállítási helyiségek közül elsősorban az Európai



»Rákóczy« szoba a »Magyar Otthonok« kiállításából (1949)



iskola teremt és a Régi Múcsarnok épületében levő, a Képzőművészek Szabad Szervezetének kezelésében levő helyiségeket kell megemlíteni. Utóbbi helyiségben csoportos és egyéni kiállítások váltakoztak egészen a szabad szervezet megszűnéséig (1949). Ettől kezdve a Képzőművészeti Főiskola rendelkezik ezekkel a helyiségekkel és főleg saját kiállításainak bemutatására tartja fenn. Reprezentatív helyiség volt a Fókusz Galéria, ahol több kiváló művészünk (Barcsay, Bokros Birman, Domanovszky) szerepelt. A Galéria 1948-ban a Fővárosi Képtár kezelésébe került és Rózsa Miklós szalon néven néhány szép kiállításnak adott helyet. A legtöbb kiállítást a Fővárosi Népművelési Központ által életre hívott Rákóczi út 30. számú kiállítóhelyiség rendezte, mely élő művészeink és hagyományaink kevésbé ismert képviselőinek műveiből évente 10–15 kis kamarakiállítást mutatott be. 1950-ben a kiállítóhelyiség a Fővárosi Képtár kezelésébe került, s ekkor kapta a Fényes Adolf Terem elnevezést. A kiállítóhelyiség 1954-ben a Múcsarnok kezelésébe ment át. Művészettörténeti és művészetpedagógiai vonatkozású kiállításokat rendeztek 1948–50 között a Dési Huber kör helyiségeiben is. Ezek közül legnevezetesebb volt a Proletárforradalom művészete c. rendezvény (1949).

1950-ben nagyrészt befejeződött a Múcsarnok újjáépítése és megrendezték, a felszabadulás óta először, az évi nagy állami tárlatot, I. Magyar Képzőművészeti kiállítás címen. Ezt további négy hasonló rendezvény követte, melynek mindegyike jelentős határköve képzőművésztünk fejlődésének.

1951-ben végre az Ernst Múzeum is eredeti rendeltetését szolgálhatta és számos élő művészeti, történeti,

kollektív stb. kiállítás színhelye lett, bár az újjáépítés sokat rontott a termék használhatóságán.

Kiállításaink között meg kell emlékeznünk a külföldön rendezett magyar képzőművészeti kiállításokról. Azt lehet mondani, tíz év alatt Európa majd minden országában legalább egy kiállítással szerepelt a magyar képzőművészet. Kiemelkedő volt a moszkvai magyar kiállítás 1951-ben, mely nagymértékben hozzájárult a két nép barátságának megerősödéséhez. A külföldi kiállítások azonban nem elég megnyugtatóak a jelenlegi csomagolási és szállítási viszonyok mellett, ezért az utóbbi időben a számuk csökkent. — Ugyancsak számos nemzetközi cserekiállítás került bemutatásra Budapesten s az ország egyes nagyobb városaiban. Sajnos ezeknek a kiállításoknak legnagyobb része nem hozott komoly művészettörténeti eredményt, a protokolláris jellegű sajtókritikákon kívül másfajta, tudományosabb igényű írás nem jelent meg róluk.

Futólag is áttekintve tíz év kiállításait, megállapíthatjuk, hogy gazdag és sokrétű tevékenység jellemezte a művészettörténeti munkának ezt a részét. Számos problémát vetettek fel, vitákat indítottak, kérdéseket tisztáztak a kiállítások. Külön tanulmányt igényel az Iparművészeti Múzeum sok kiállítása, mivel számtalan érdekes kísérletet, újfajta elgondolást valósítottak meg bennük. Ezek a kiállítások szerepet játszanak az iparművészet további kibontakozásában, s a hagyomány tanulságaival segítenek megkeresni a napjainkra jellemző stílust.

Tíz év alatt megváltozott, fejlődött a kiállítások módszertana is. A statikus rendezési elveket több kiállításra a pedagógiai effektusokban gazdagabb dinamikus elvek váltották fel. Igazi élményt adott, megkapó hatást váltott ki a kiállítások közül igen sok — s így



Nagytétény : Kastélymúzeum



hozzájárult az emberrevelés nagy munkájához, a kultúrforradalom sikeréhez. Ez az újfajta módszer azonban nemcsak a képzőművészeti kiállításokat jellemezte, hanem talán még jobban a történeti, dokumentatív kiállításokat, Pesten és vidéken egyaránt. Elég csak utalnunk a Magyar Történeti Múzeum nagy kiállítására (1951), mely először mutatja be méltó formában, megkapó installációban a magyar történelem és művelődés emlékeit. Hasonlóan vonzó rendezvény a budai vármúzeum kitűnő kiállítása, mely a monografikus-történeti bemutatás eddig legjobb eredménye. Szép sikereket értek el a Budapest Történeti Múzeum újkori osztályának ötletes várostörténeti kiállításai. Ugyancsak tárgyalást érdemelne a Néprajzi Múzeum budapesti és vidéki kiállítássorozata, annál is inkább, mivel ennek

tanulásai is fejlesztették a kiállításrendezés, a muzeológia tudományát. Mindezeknek az eredményeknek az összefoglalása azonban kívül esik tanulmányunk keretein.

Elmondható, hogy tíz év munkássága, sok lelkes kezdeményezése s ma már mosolyogtatónak tűnő kitérői is komoly eredményeket hoztak. Az eddig elszigetelt művészettörténet találkozott az étellel, a képzőművész megszűnt egy kis értő kör privilégiuma lenni. A magyarművészettörténet, elméleti vonatkozásban ha sok mindennel adós is még, a kiállítások dolgában megtette mindazt, amit a szocializmust építő magyar nép ebben az időszakban elvárhatott tőle

VÉGVÁRI LAJOS

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az Alkotás (a Művészeti Tanács lapja) és a Szabad Művészet 1947-ben, a Magyar Művészet 1948-ban. Cikkeket közölt még gyakran a Tér és Forma c. építészeti folyóirat.

<sup>2</sup> A Magyarok, az Újhold és a Válasz foglalkozott leginkább képzőművészeti kérdésekkel.

<sup>3</sup> Részben régebben elkészült munkákat adtak ki, vagy olyan könyveket dobáltak ismét piacra, melyeknek terjesztését a faszizmus megakadályozta. — Jelentős kezdeményezés volt a Szikra művészettörténeti sorozata, amely sajnos — ismeretlen okokból — megszűnt.

<sup>4</sup> Megjelent 1947-ben magyarul, majd 1948-ban némileg átdolgozva franciául. — Alapos kritikájával a magyar művészettörténeti irodalom még mindig adós.

<sup>5</sup> Pl. Szekfű Gyula szerk.: Mi a magyar c. kötet egyes tanulmányai. Ebbe a témába vágnak Bernáth A. és Pátzay P. egyes cikkei is.

<sup>6</sup> Az Elődeink c. sorozat. Ez sok bírálatot kapott, főleg a Magyar Művészet hasábjain. Ezekre a kiállításokon terjesztették az Európai iskola röpiratszerű esztétikai, filozófiai tárgyú kiadványait is.

<sup>7</sup> Pl. Oelmacher Anna felszólalása a Szekszárdi múzeumvezetői értekezleten, 1948-ban.

<sup>8</sup> Az akkori idők viszonyaihoz mérten kitűnő katalógust is készítettek a kiállításához.

<sup>9</sup> Érdemes elolvasni ezeknek a kiállításoknak az előszavait, mert nagyon közvetlenül érzékeltetik ezeknek az időknek modoros és affektált gondolkodását, nyakatekert spekulációit.

<sup>10</sup> Lásd Bernáth A. cikkét: Magyar Művészet 1948.

<sup>11</sup> Mint ritka kivételt kell megemlítenünk Rabinovszky Máriusz kitűnő tanulmányát. Lásd Magyarok 1948. júl'us.

<sup>12</sup> Mélyreható bírálatot írt róla Rabinovszky Máriusz: Szabad Művészet 1949.

<sup>13</sup> Sajnos a kiállításról fényképfelvétel nem maradt fenn. Rendezésében a következők vettek részt: A régi részt Pataky Dénes és Végvári Lajos rendezték, míg a modern részt Berda Ernőné, Dávid Katalin, Pogány Ö. Gábor, Kazinczy János, Penyő A. Endre tervezték meg.

<sup>14</sup> Találón elemezte a kiállítás problémáit Rabinovszky Máriusz. Szabad Művészet 1950.

<sup>15</sup> Kitűnő ismertetést írt az 1953-as rendezésről Házy Károly, Szabad Művészet 1953.

<sup>16</sup> Lásd Béke és Szabadság 1952. dec. és 1953. januári számain.

<sup>17</sup> A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1954. — Meg kell jegyeznem, hogy a Thorma képekre vonatkozó állításai sem felelnek meg a valóságnak. A Talpra magyar kép ügyében a rendezők kérésére éppen ő járt el Kiskunhalason. Az Aradi vértanúk c. festményt pedig csak a helyszínen lehetett volna restaurálni.

<sup>18</sup> Lásd Révai József: Az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás megnyitó beszéde, Szabad Művészet 1950. aug.

## AZ ORSZÁGOS SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ÚJ SZERZEMÉNYEIVEL. 1945—1955

Az Országos Szépművészeti Múzeum a felszabadulás óta eltelt tíz év során nehéz és változatos időket élt át. A háborús évek viszontagságai a múzeum épületét és gyűjteményeit súlyos próbára tették. Műkincese a termekből a pincékbe, majd legértékesebb darabjai belföldi hányattatás után nyugatra vándoroltak. Az épület tetőzetét ért károk következtében a múzeum termeit és központi csarnokait forráság és fagy rongálta. Az emeleti termek 1949 előtt még akkor sem lettek volna alkalmasak műtárgyak elhelyezésére, ha az időközben hazakerült anyag és az itthoni műtárgyak állapota ezt megengedhette volna. (1., 2. kép.)

Egyes kiállító helyiségek — így például a II. emeleti terem sorok — az ostrom alatt teljesen tönkrementek, mások a tetőzet hiányosságai következtében voltak használhatatlanok. Éveken keresztül még a kutatószobák legnagyobb részét sem lehetett használni; a tudományos dolgozók télidőben három kis helyiségbe összehúzóulva végezték munkájukat.

Az egész ország újjáépítése során hamarosan előtérbe került a múzeum helyreállításának megkezdése is. A hatalmas épületet eredeti formájában, gazdag belső díszítésével kívántuk helyreállítani. Az újjáépítés folytán lehetővé vált annak a régi óhajnak a beteljesülése, hogy a központi termekben elhelyezett gipszmásolatokat leszereljük. Erre egyrészt a gyűjtemények gyarapodása miatt újabb kiállítási lehetőségek teremtése, másrészt pedig annak az elvnek a maradéktalan véghezvitele miatt volt szükség, amely szerint a múzeum a jövőben csak eredeti tárgyakat kíván kiállítani. A gipszmásolatok

— terv szerint — a felállítandó másolatmúzeumban kerülnek bemutatásra.

A még félig romos épületben már megindult a kiállítások előkészítése. A népi demokráciában szélesebb rétegek érdeklődésére számítva, a múzeum kapuit a nagy tömegek felé kitarva, a kiállítási tevékenység 1946 elején indult meg az 1945-ös új szerzemények bemutatásával.

A háború utáni évek gyarapodás szempontjából is legjelentősebb eseménye a Fővárosi Képtár festmény, szobor, érem és grafikai anyagának beolvadása a Szépművészeti Múzeum gyűjteményeibe. Ez az egyes osztályok számára nemcsak számban, de kiváló műtárgyakban is jelentős gyarapodást eredményezett. Az Új Magyar Képtár anyaga a Fővárosi Képtár festményei nélkül nem is volt képes a XIX. század magyar festészetét teljességre törekvően bemutatni. A gyarapodás számottevő a Modern Szoborosztályon is, amely több száz tárgyat kapott az egyesüléssel, közöttük számos hézagpótló szobor- és éremművet.

Ha az egyes osztályok új szerzeményeit önállóan is vizsgálat alá vesszük, azt tapasztaljuk, hogy valamenynyinél számottevő a gyarapodás az elmúlt tíz év során. Vétel, hagyomány, más múzeumok profiljának rendezése vagy elhagyott tulajdonként, közintézmények ajándékaként a múzeum törzsanyagába került tárgyak komoly nyereséget jelentenek a Szépművészeti Múzeum számára. Nem egy művész oeuvrejében, nem egy korszak teljesebb bemutatása tekintetében pótolhatott ki a fennálló hiány az új szerzeményekből, számos



esetben pedig, mint az Antik Osztály esetében, a gyarapodás az egész gyűjtemény vagy gyűjteménycsoport jellegét változtatta meg.

A tervszerűség kérdését gyűjteménygyarapítási téren felvetni nem volna teljesen helyénvaló, hiszen a vásárlások csak az élő művészek műveit gyűjtő osztályok anyagával kapcsolatban léphettek fel a tervszerűség igényével. A többi — elsősorban a régi külföldi anyaggal dolgozó — gyűjtemény a tervszerűséget csak az adott költségvetési lehetőségek és az országban felbukkanó hézagpótló műtárgyak tekintetében tudta érvényre juttatni.

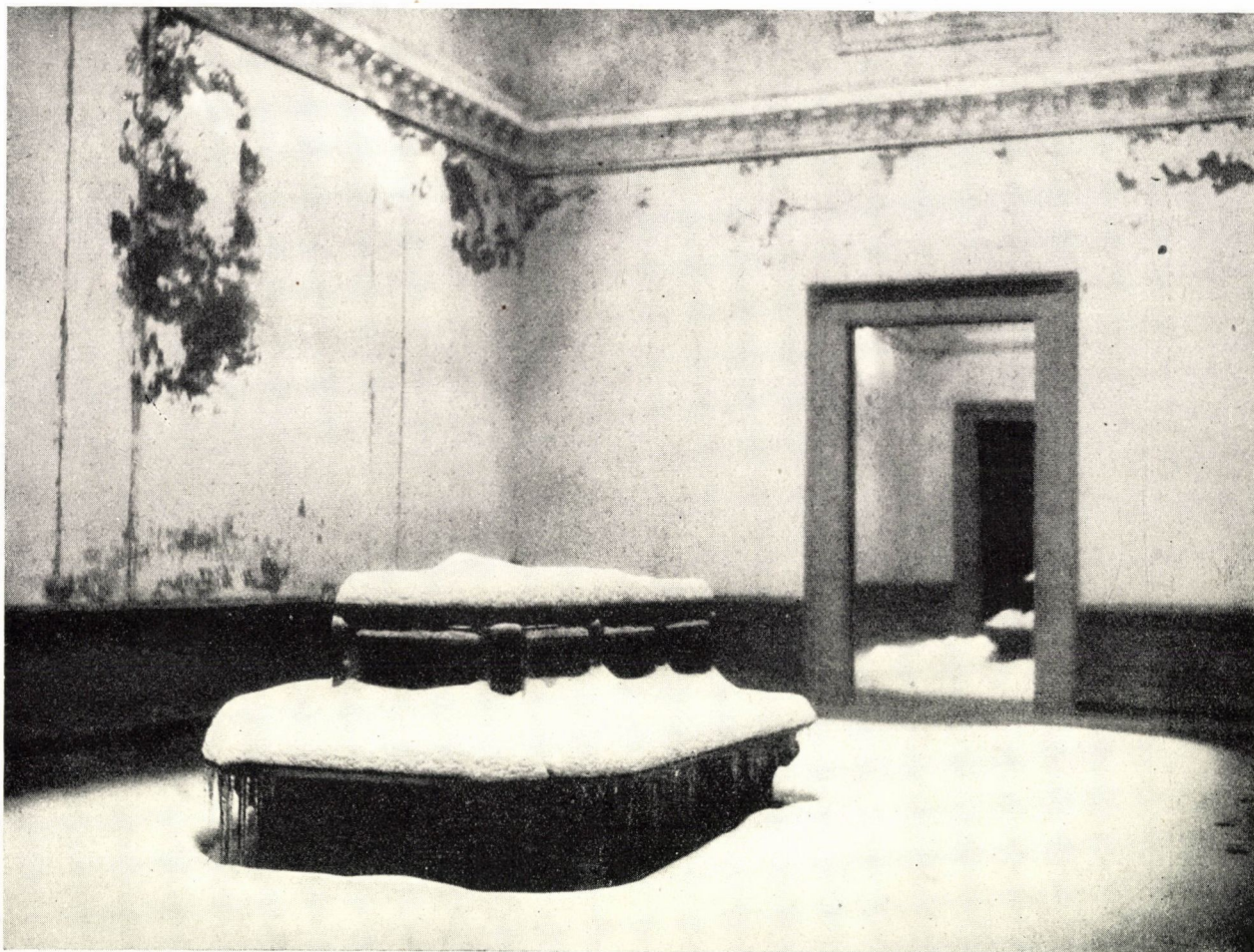
Az újonnan a múzeum tulajdonába került tárgyak gyakran csoportosan, egy gyűjtemény teljes anyagának átvételével kerültek a törzsanyagba (pl. az Országos Széchényi Könyvtár Apponyi-gyűjteményéből 25 görög váza; gr. Zichy Ferenc ciprusi gyűjteménye; a volt Ráth György Múzeum képzőművészeti anyaga; a gr. Zichy Edmund gyűjteményének átvétele — festmények, szobrok — a Fővárosi Képtárnak az Új Magyar Képtárba való beolvadása alkalmával; az Iparművészeti Múzeum képzőművészeti anyaga; egyes művészek műtermi hagyatéka stb.).

A múzeumok és közgyűjtemények profiljának megállapítása következtében a legjelentősebben az *Antik Osztály* anyaga gyarapodott. Az egyiptomi gyűjtemény a zirci apátság gazdátlanra vált gyűjteményével, a fasiszták által meggyilkolt kiváló műgyűjtő, Fleissig József az örökösök által a múzeumnak adományozott értékes darabjaival, a görög-római anyag az Apponyi-gyűjtemény váza-anyagával stb. gazdagodott. Gróf Zichy Ferenc jórészt a helyszínen gyűjtött ciprusi

vázái, Gerster Pál mérnök 72 darabból álló korinthusi kerámia- és vázaggyűjteménye vételként kerültek a Szép-művészeti Múzeum anyagába. A más múzeumokból átadott anyag közül az Iparművészeti Múzeum közel 400 darabból álló, addig még feldolgozatlan antik gyűjteménye emelkedik ki. Ebből a kerámia, római üveg, terrakotta és kevés bronztárgyat tartalmazó anyagból válik ki a világhírű »Grimani-kancsó«, az i. e. 5. századi görög bronzművesség egyik kimagasló darabja. A Ráth György Múzeum anyagával számottevő egyiptomi tárgyak, gazdag aranyékszer- és gemma-gyűjtemény vált a múzeum tulajdonává. A vidéki múzeumoktól átvett antik anyagból az eddig a gyulai múzeumban elhelyezett, főként etruszk és attikai anyagot tartalmazó Haán-gyűjtemény méltó a kiemelésre.

Az egyes jelentékeny darabok mellett a volt Hekler-gyűjtemény néhány márványszobrát, köztük a római császárkorból származó Totoés-táblát emelhetjük ki. Mindezeket összevetve az Antik Osztály gyarapodása 1945 óta meghaladja a 3000 műtárgyat. Az új szerzemények szinte az egész gyűjtemény jellegét megváltoztatták, az eddig főként szobor- és szobortöredékből álló gyűjtemény az egész antik anyagi kultúrát széles körben bemutató anyaggá vált. (3. kép.)

A *Régi Képtár* anyagának gyarapodásában mind számbelileg, mind minőségileg a két nagy összefüggő gyűjtemény, a Ráth György Múzeum régi képanyaga és az 1953-ban a volt Fővárosi Képtárból átvett egykori Zichy-gyűjtemény a legjelentősebb. Az előbbiből számottevő németalföldi anyag, az utóbbiból a németalföldi kismesterek, német barokk festők művei mellett nagyszámú Kupetzky-



1. Az Új Magyar Képtár egyik terme 1947 telén





2. A reneszánsz csarnok 1947 telén

arckép és néhány jelentős olasz mű (Padovai iskola: »Krisztussiratása«, G. B. Moroni, B. Strozzi, Solimena stb.) emelkedik ki. A két gyűjteményen kívül az osztály anyaga főként a hivatalos szervek által múzeumi tulajdonba adott festményekkel és néhány jelentős mű vétel útján való megszerzésével gyarapodott. Ezek közül az olasz anyagból kiválik Alvise Vivarini »Mária gyermekével«, a kis Ker. Szt. Jánossal és Szt. Jeremossal», Giovanni Santi »Krisztus két anygallal», Sebastiano del Piombo monumentális Keresztvivő Krisztusa, Licinio női képmása, Pittoni kisméretű »Jézus születése«, valamint az egykori Andrassy-gyűjteményből származó kiváló Bernardo Bellotto, amely a bécsi Kaunitz-palota kertjét ábrázolja. (4. kép) A németalföldi anyagban friss szerzemény a »Magdolna legenda mesteré«-nek egyik mester-műve, Mária magyar királynét egészen fiatalon, de már özvegyi öltözkében ábrázoló arcképe. (5. kép.) Meg kell még említenünk Jacob Gerritsz. Cuyp, Jan Olis, Barth. Bruyn alkotásait és Jan Wildens nagyméretű, megragadó tájképet. A spanyol anyag El Greco reprezentatív alkotásaival, valamint F. de Zurbaran Szt. Andrásával gyarapodott. A francia festményeket Chardin »Pulykacsendélet«-e egészíti ki. Számottevően bővült az eltelt idő alatt a német anyag is.

Az Új Magyar Képtár anyaga szenvedte meg leginkább a háborús éveket. Az elmúlt idők múzeumpolitikája az osztály anyagából különböző közhivatalok irodahelyiségeinek díszítésére nagyszámú festményt adott letétként kölcsön. Ennek következtében a közhivatalokat ért épületkárok érzékenyen sújtották az Új Magyar Képtárat. A háborús veszteség 482 darabot tesz ki, köztük Munkácsy, Mészöly, Lotz, Benczur, Székely Bertalan, Szinyei, Zichy alkotásai szerepelnek.

A Képtár anyagának gyarapodása már a felszabadulás utáni időkben megindult. Ezen a téren legszámot-

tevőbb az az esemény, amely 1953-ban az Új Magyar Képtár és a Fővárosi Képtár anyagának egybeolvasásával következett be. Ez azt eredményezte, hogy az ország két legjelentősebb XIX–XX. századi magyar anyagot tartalmazó gyűjteménye egyesült. Ezenkívül a legutóbbi tíz év új szerzeményei, amelyeknek száma csaknem eléri a háborús veszteségek számát, sok jelentős darabot juttattak múzeumi tulajdonba. Barabás, Borsos, Brocky, 7 festmény idősebb Markó Károlytól, Madarász, Székely Bertalan, 15 mű Benczur Gyulától, Munkácsy 14 alkotása, Szinyei, Ferenczy, Rippl-Rónai, Fényes Adolf, Mednyánszky (6. kép), Koszta és Tornyai munkái teszik teljesebbé az Új Magyar Képtár anyagát. Ehhez járulnak az 1950 óta évenként megismételt nemzeti kiállításokon történt vásárlások élő művészek alkotásaiból. (7. kép.) A vásárlások során az osztály a kibontakozó gyűjteménygyarapítás alapelveinek megfelelően jár el: a legnagyobb súlyt nemzeti művészetünk klasszikusainak, általában a realizmus művészeti elvét megvalósító műveinek megszerzésére helyezi.

A Régi Külföldi Szoborosztály törzsanyaga is első sorban a budapesti múzeumoktól átadott anyaggal bővült az elmúlt tíz év során. (8. kép.) A legtöbb régi szobor az Iparművészeti Múzeumból került a Szépművészeti Múzeumba, számszerűen 43 darab. Az átvételek között olyan kiváló alkotások is vannak, mint Tiziano Aspetti két remek tűzbakja, amelyek egykor valamely díszes palota egyik kandallóját díszítették. Különösen számottevő az osztrák barokk szobrok gyarapodása, amelyek közül G. R. Donner két ólomdomborműve emelkedik ki.

Az osztály a gyűjteményében hiányosan képviselt francia iskolák anyagát sikeresen egészítette ki három kiváló alkotással, a XIII. századi Szt. Jakab apostol szoborral, Szt. Mihály fafaragású álló szobrával a XV. századból és a XVI. század elejéről származó Szt. Borbálával. Szerencsés gyarapodás következett be az osztály anyagában, amikor egy jelentéktelen barokk feszület alaposabb megvizsgálása után az idegen anyagok etávolításával pompás XIII. századi, fából faragott corpus tűnt elő.

Legújabb gyarapodások közé tartozik a vétel útján megszerzett olasz bronz Madonna a XVI. század második feléből.

A múzeum gyűjtési profiljainak kialakítása során a régi magyar művészet tervszerű gyűjtése indult meg a



3. Áldozó Niké (görög csésze belseje, i. e. 480 k.)





4. Bernardo Bellotto: A bécsi Kaunitz-palota kertje



5. »Magdolna legendájának mestere»: Mária magyar királyné arcképe



6. Mednyánszky László: Kalapos férfi





7. Kádár—Konecsny: Vihar előtt



8. Baccio Bandinelli: Ifjú mellszobra

legkésőbbben. Az önálló gyűjtemény körvonalai csak 1936–40 között bontakoztak ki. A tervszerű gyűjtőtevékenység késői kialakulását és a megmaradt magyar emlékek aránylag alacsony számát tekintetbe véve, a *Régi Magyar Ősztály* anyaga az eltelt tíz év alatt jelentős mértékben, több mint 70 darabbal szaporodott. Az újonnan múzeumi tulajdonba került művek között több számottevő alkotás van. Ezek közül a XV. század közepéről származó Krisztust Pilátus előtt ábrázoló tábla, a szentilonai vörösmárvány Zrínyi-síremlék, a pozsonyi székesegyház egykori, fából faragott 24 stallumszobra, a hidegségi templom északi szentélyfaláról leszedett falképtöredék említendő meg. 1947-ben csere útján került a múzeumba az elragadó szépségű, későgótikus, fa Szt. Dorottya-szobor, a kiállítás egyik legkvalitásosabb darabja. (9. kép.)

A *Modern Magyar és Külföldi Szoborgyűjtemény* anyaga a felszabadulás után első ízben 1950-ben került kiállításra. Ezen az osztályon a háború utáni évtizedben az anyag rendkívül megnövekedett, a gyarapodás csaknem 700 darabot tesz ki. Ezek között jelentős a magyar anyag, amely részben összefüggő egységként, egy-egy művész műteremhagyatékával került a múzeumba, mint Beck Ö. Fülöp, Zala György és Szentgyörgyi István modelljei. Hézagpótló anyag került az osztályhoz más intézmények gyűjtési profiljába nem illő szoboranyagából is (Iparművészeti Múzeum, Parlamenti Múzeum, Történeti Képcsarnok, volt Ráth György Múzeum stb.). Sajátos gyarapodási lehetőséget biztosított a fémgyűjtő telepek állandó, gondos átvizsgálása is, így került a többi között Stróbl Alajos bronz Génusz-feje gyűjteményünkbe.

Bár a régebbi tervszerűtlen vásárlások okozta hézagokat az új, ugrásszerű gyarapodás sem tudta eltüntetni, a gyűjtemény mégis teljesebbé vált. Több számottevő darab jutott a múzeum tulajdonába Izsó Miklós, Fadrusz János, Stróbl Alajos, Mészáros László alkotásaiból. (10. kép) A ma élő művészek közül Beck András, Ferenczy Béni, Kisfaludy Stróbl, Medgyessy Ferenc, Mikus Sándor,



Pátzay Pál, Somogyi József, Vigh Tamás reprezentatív darabjait vásároltuk meg. A Modern Szoborgyűjtemény anyaga ezen felül állandóan kiegészül a képzőművészeti kiállításokon vásárolt új szoborművekkel. (11. kép.)

A többi osztályhoz viszonyítva a *Modern Külföldi Képtár* anyaga az elmúlt tíz év során számszerűen aránylag kevésbé gyarapodott. Jelentőségét tekintve az új szerzemények számottevőnek mondhatók, hiszen ezek között említhetjük meg a francia realizmus nagymesterének, Courbetnek két pompás erdei táját és a múzeum őrizetében levő, nagyméretű »Birkózók«-at. A háború utáni gyűjtés elsősorban a francia anyagot gazdagította. Monet »Ettetati bárkák« című képe szerencsés kiegészítést nyújt a művész gyűjteményben már meglevő korábbi művéhez. (12. kép) Egy újszerzeményű finom női arckép az első Renoir-mű a gyűjteményben. A francia anyagot gyarapítja Ribot sötét tónusú csendeleje is. A német XIX. századi mestereket Hans Makart jellegzetes női portréjával és Karl Spitzweg női arcképével tudjuk az új szerzemények közül teljesebben bemutatni.

A *Grafikai Osztály* új szerzeményeit 1951-ig az »Új szerzeményi kiállítás«-on mutatta be. A rajzgyűjtemény gyarapodása 1945 óta meghaladta az ezer darabot. (13. kép) A gyűjtési tevékenység a magyar művészek rajzeit illetően tervszerűen folyt. A háború utáni években jelentős anyagot szerzett a múzeum Barcsay Jenő, Bencze László, Berény Róbert, Ék Sándor, Ferenczy Béni, Kádár György, Szőnyi István és Domanovszky Endre kiváló rajzaiból. A metszetanyag terén elsősorban a két világháború közötti korszak alkotásait illetően számottevő a gyarapodás. A jelentős grafikai működést kifejtő Derkovits Gyula, Szőnyi István és Vadász Endre munkáiból nagyobb kollekció került a múzeum tulajdonába. A külföldi gyűjtemény is elsősorban grafikai téren gyarapodott, így az új szerzemények közül Daumier litográfiáinak bőséges anyaga emelkedik ki. A metszetgyűjtemény gyarapodása 1945-től meghaladja az 1200 darabot.

Első ízben számolunk be a múzeum egyik fontos segédgyűjteményéről, az *Adattárról*. Ebben a gyűjteményben iratanyag (levelezés, naplók, emlékiratok) mellett egyes művészekhez kapcsolódó tárgyi emlékek (pl. Munkácsy palettája, Rippl-Rónai néhány személyi használati tárgya stb.) is helyet kaptak.

A gyűjtemény újabb szerzeményei között meg kell említenünk elhunyt kollegánknak, Hoffmann Edithnek a hagyatékát, Benczur Gyula, Rippl-Rónai József családi levelezését és más iratait, Réti István emlékiratainak kéziratát, Ferenczy István, Izsó Miklós, Kallós Ede leveleit stb. Az Adattár leltározása és revíziója most folyik, ezen munka során felszínre kerülő adatok nem egy mű keletkezésére, egy-egy korszak alaposabb megismerésére nyújtanak lehetőséget.

Végül meg kell emlékeznünk valamennyi osztály munkájának legfontosabb segédgyűjteményéről, az ország központi művészettörténeti *könyvtáráról*, amelynek állománya közel jár a 32 000 kötethez. A könyvtár jelentős dotációja lehetővé teszi, hogy a kutatás számára legfontosabb bel- és külföldi tudományos publikációkat megszerezzük. Ez vonatkozik a művészettörténeti folyóiratok gazdag választékára is. Jelenleg 17 országból 126 folyóirat jár a Könyvtárnak.

A háború utáni időszak egyik legnagyobb gyarapodása Elek Artur több ezer kötetes hagyatéka. Az ebben szereplő történeti, kultúrtörténeti és irodalmi vonatkozású munkák a művészettörténet-kutatás fontos segédanyagát képezik.

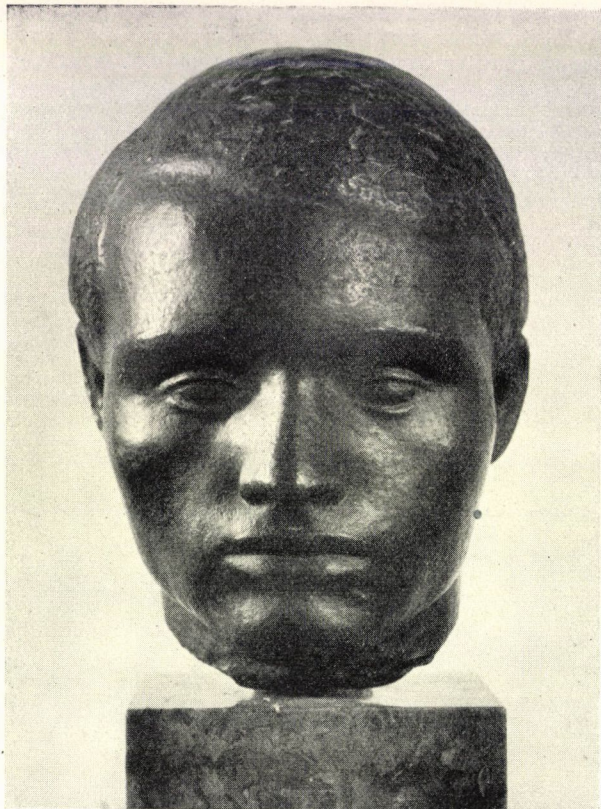
A szerzeményezésnél jelentős valutamegtakarítást eredményez újra meginduló kiadványaink csereként való felhasználása. Ezek segítségével 21 ország mintegy 150 intézményével tartunk fenn cserekapcsolatot, és a múzeum Közleményeinek és időszaki katalógusainak segítségével jelentős külföldi folyóirat- és hasonló jellegű katalógusanyag kerül könyvtárunkba.

A gyűjtemények gyarapodása mellett a korszerű raktározás terén elért eredményekről is meg kell emlékeznünk. A Régi Képtár újonnan felállított tanulmányi gyűjteménye — amelynek gondolatát a múzeum egykori kiváló főigazgatója, Petrovics Elek vetette fel—1952-ben elkészült. A falakon és sodrony válaszfalakon iskolák és témakörök szerint rendezett anyag nemcsak áttekinthető és kitűnő tanulmányozási lehetőséget nyújt, de a képek



9. Magyarországi mester : Dorottya





10. Mészáros László : Önarckép



11. Borsos Miklós : Hercules Segers emlékérem



12. Claude Monet : Etretat-i bárkák



szem előtt való tartásával állapotuk állandó ellenőrzése is lehetővé válik.

Az Új Magyar Képtár hatalmas anyagának a múltban nem mindig kielégítő raktározása is erősen megjavult, az új, Egyetem utcai raktárhelyiségek az anyag áttekinthető kezelését segítik elő.

A raktározási munkálatok kiterjedtek a Modern Szoborosztály anyagára is, amely csak az új polrendszer bevezetése óta vált teljesen áttekinthetővé.

Hatalmas léptekkel haladt előre a múzeumi anyag publikációs munkája is. A legnagyobb esemény a múzeum életében a Régi Képtár 1953-ban megjelent tudományos katalógusa, amelyben az osztály vezetője — ezúttal első ízben — nemcsak a nyilvános kiállítás, hanem a tanulmányi gyűjtemény teljes anyagát is feldolgozta.

Hasonló alapelveken épül fel a Régi Szoborosztály most készülő katalógusa is.

A tudományos katalógusok iránti külföldi és belöldi érdeklődést szinte túlszárnyalja a népszerű vezetők iránti kereslet. 1950-ben két gyűjtemény, a Modern Külföldi Képtár és a Régi Képtár népszerű vezetője, illetve katalógusa jelent meg, mindkettő rövid néhány hónap alatt fogyott el.

Nemrégiben vetődött fel az Új Magyar Képtár katalógusának a terve is, az előkészületi munkálatok már folyamatban vannak.

Időszaki kiállításaink katalógusai mind tudományos alaposság, mind külső kiállítás tekintetében állandó emelkedést mutatnak.

A kezdeti rotaprintes képjegyzékektől a »Magyar rézmetszés története« vagy a Derkovits-katalógusig hatalmas utat tettünk meg. Ezért a dicséret nemcsak tudományos dolgozóink elmélyült munkáját, de propaganda osztályunk fáradhatatlan buzgalmát is méltán illeti.

Régóta nélkülözött múzeumi kiadványaink közül 1953-ban újra megindult a Közlemények sorozata francia és magyar nyelven. Az elmúlt évben megjelent két kötet a tudományos dolgozóknak a múzeumi anyag kutatásában elért legújabb eredményeit, új szerzeményeink publikációit tárja a tudományos világ elé.

A múzeumi anyag egy-egy csoportjának összefüggő publikálása is előkészület alatt van.



13. Honoré Daumier: »Parade«

A grafikai osztály külföldi rajzanyagának katalógusai és az antik tárgyak (vázák, terrakották, egyiptomi emlékek) egyes csoportjainak tudományos publikációi előkészület alatt állnak.

HARASZTINÉ TAKÁCS MARIANNA

## TÍZ ÉV ÚJ SZERZEMÉNYEI A TÖRTÉNETI MÚZEUMBAN

A Magyar Nemzeti Múzeum — Történeti Múzeuma új szerzeményeit utoljára 1947-ben mutatta be. Ez a kiállítás »a sok sebet mutató, számos helyen még ablak-talanul tátongó épület« három helyrehozott helyiségében került megrendezésre. Ismertetője a kiállított tárgyak szépsége mögött ellentétként még ott látta »a totális háborúban szinte totálisan elpusztult ország sok szörnyűségét«, amelyeket a felszabadulás óta eltelt két és fél év alatt még nem lehetett teljesen eltüntetni.<sup>1</sup>

A felszabadulás tíz éves évfordulójáról visszatekintve elmondhatjuk, hogy e kiállítás óta a Múzeum hatalmas lépéssel jutott előre a fejlődés útján. Maga az épület külsejében és belsejében megszépítve, a korszerű műemlékvédelem elveinek megfelelő módon helyreállítva, méltóképpen foglalja el kiemelkedő helyét a magyar klasszicista építészet haladó hagyományát jelentő remekei között.

Az újonnan megrendezett régészeti és történeti állandó kiállítások a Múzeum kincseit ismét hozzáférhetővé tették a dolgozók számára. A tudományos munkatársak létszáma az azelőttinek többszörösére emelkedett. Munkájuk elvégzését korszerűen berendezett műhelyek segítik elő.

A tudományos munka most már a Központi Régészeti Könyvtár gazdag anyagára is támaszkodhat. Az 1945-ben megindult, de rövid két év múlva megszűnt »Magyar Múzeum« című saját kiadványunkat 1954-ben új sorozat, a Múzeum Évkönyveinek első kötete váltotta fel.

Amikor az elmúlt tíz év fejlődésére visszatekintünk, meg kell állapítanunk, hogy a 47-es új szerzeményi kiállítás ismertetőjének reménye, hogy »a Nemzeti Múzeum újjáépítése után gazdagabb és szebb lesz, mint volt«, már eddig is valóra vált. Jelenleg azonban nem célunk a Múzeum fejlődésének részletekbe menő és adatokkal színessé tett ismertetése. Hiszen a vázolt eredmények, — bár világosan megmutatják, hogy a nép állama a múzeumügyet a kultúrfront fontos szakaszának tekinti és ennek megfelelően támogatja is — csak mintegy keretét adják a múzeumi munkának. Ezt a keretet az intézmény éltető eleme, a múzeumi anyag tölti meg tartalommal. Az elmúlt évtizedben a Múzeum anyaga mennyiségi és minőségi tekintetben egyaránt nagy mértékben gyarapodott.

Most a Múzeum gyűjteményeinek csak művészettörténeti szempontból kiemelkedő gyarapodásáról szeretnénk rövid seregszemle formájában beszámolni. Mivel a gyűjtési kör elsősorban magyar történeti és nem művészettörténeti, az anyag nagy része, amelynek jelentősége kizárólag történeti, már eleve kiesik vizsgálódásunk köréből. De a művészettörténeti szempontú áttekintés hézagosságának nemcsak a gyűjtési kör történeti jellege a magyarázata. Az új szerzemények bekerülését és főleg minőségét általában nem lehet tervszerűen irányítani. Hogy az ásatások, leletmentések során művészileg kiemelkedő darabok kerülnek-e elő, az végeredményben véletlenszerű. A vásárlásoknál pedig a kínálat jelent megkööttséget a vásárló gyűj-





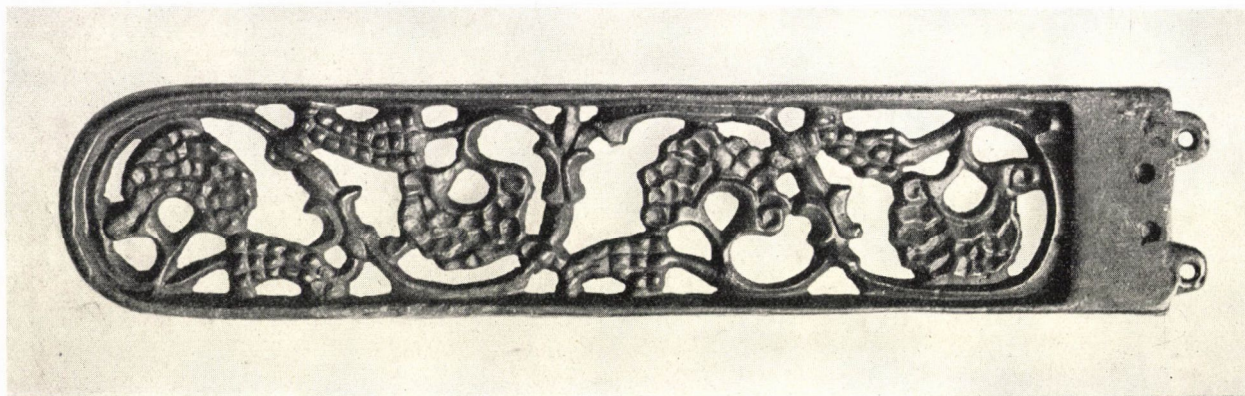
1. Ókeresztény asztallap töredéke Csopakról. IV. század

temény számára. Ennek ellenére a legszebb új szerzemények eléggé változatos sort alkotnak, s közülük egyes darabok kiemelkedő jelentőségűek.

A magyarországi római provinciák vezető társadalmi rétegeinek gazdagságát ékesszólóan tanúsítja a Vas megyei Rábakövácson gátépítés közben előkerült arany nyaklánc. A nyakéket három római császári aranypénz díszíti, amelyeket vékony aranylemezből készült, áttört keretekbe foglaltak és smaragdokkal és Herkules-csomókkal díszített arany drótláncra függesztve viseltek. Az ékszer a befoglalt aranypénzek időmeghatározása alapján következtetve az i. u. 250-es évek második felében keletkezhetett. Mivel kopás alig látszik rajta, nem sokkal ezután, egy 260 körüli barbár támadással kapcsolatban kerülhetett földbe.<sup>2</sup>

Körülbelül fél évszázaddal későbbi, a IV. század első tizedében készült a Csopakon előkerült és 1954-ben megszerzett márványtöredék (1. kép). A finoman megmunkált nyilazó alakot és a futó oroszlán töredékét asztragalosz szegély övezi. Valószínűleg kultuszcselakményeknél használt asztal töredéke, amely az ariánus kereszténység pannóniai elterjedésének újabb bizonyítéka. A rendkívül érdekes emlék szervesen illeszkedik a római birodalom területén talált hasonló jellegű anyag egészébe. Keletkezési helye Észak-Egyiptom.<sup>3</sup>

A népvándorlaskori művészet fejlettségére az új szerzemények közül a bemutatott avar nagyszíjvég utal (2. kép). 1952-ben került elő Tiszavárkonyban, egy, zömében VII. századi temető feltárása közben. Maga az öntött bronz szíjvég a VIII. századból származik.



2. Avar szíjvég Tiszavárkonyból. VIII. század



Növényi díszítésének megoldása az avar fémművesség kiváló emlékévé avatja.<sup>4</sup>

A román és gótikus stíluskorszakokat, amelyeknek emléktárából művészileg kiemelkedő darab nincs az új szerzemények között, mellőzve, a reneszánsz művészetét egy szép emlékérem képviseli összeállításunkban. Dr. Procopius Béla értékes éremgyűjteményének darabjaival jutott a Múzeumba (3. kép). Matteo Andrea de' Pasti műve, és előlapján Sigismondo Pandolfo Malatesta profilképét láthatjuk. Az 1450-re datált érem érdekessége, hogy hátlapja Leon Battista Albertinek, a nagy reneszánsz építésznek és humanista művészetelméletírónak a rimini San Franciscóhoz, az úgynevezett Tempio Malatestianohoz készült tervét tünteti fel. A templom ebben a formájában nem készült el, befejezetlen maradt. Pasti, az érem készítője, maga is részt vett az építkezésben. A bemutatott érem tehát amellett, hogy Albertinek egy teljesen meg nem valósult tervét is megőrizte, érdekes bizonyítéka a reneszánsz ember teremtő sokoldalúságának.<sup>5</sup>

A XVII. század viszontagságos idejét, a török harcok korát idézi az a díszes perzsa izlésű török szablya, amely vétel útján került a gyűjteménybe (5. kép). Trébelt művű, aranyozott ezüst hüvelyét arannyal és rubinszemekkel ékes nefritlemezzel betétek és nagyméretű türkizszemek ékítik. A szablyával együtt megszerzett mentekötő lánc későbbi. A készlet nemcsak a Fegyvertár állományát gazdagítja, hanem az Ereklgyűjteményt is értékesen egészíti ki, mivel ifj. Wesselényi Miklósnak, az árvízi hajónak felszereléséhez tartozott.



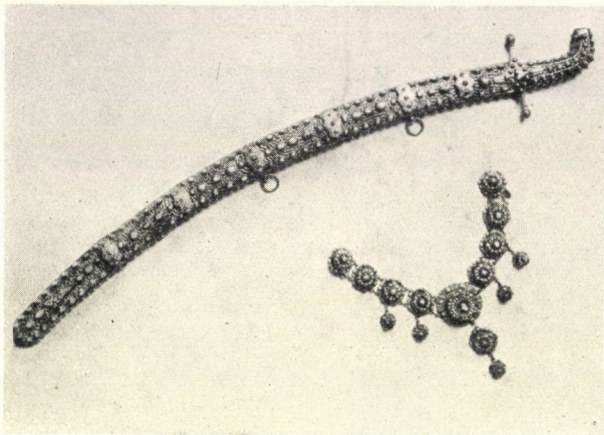
3. Pasti: S. P. Malatesta emlékérmé. 1450.

A magyar művészet egész története folyamán fontos szerepet játszó magyar ötvösség emlékei közül egyet emelünk ki, amely 1953-ban jutott vétel útján a Múzeumba. A XVII. század második feléből származó aranyozott ezüst poharat Michael vagy Mathias Werner kolozsvári ötvös készítette (7. kép). A hengeres ivópohár jól mutatja régi ötvösművészetünk jellemző tulajdonságait, az arányosságot és a díszítésbeli mértéktartást. Oldalát három nagy, trébelt virágszál ékíti, az az ornamentum, amely később, a XVII. század vége felé különösen Hann Sebestyén nagyszebeni ötvösműhelyében vált sajátosság erdélyi díszítőelemmé.<sup>6</sup>



4. Női ruha. 1840 körül





5. Disszablya a XVII. századból

A következő bemutatott új szerzemény ismeretlen magyarországi festőnek főrangú nőt ábrázoló olajfestménye, 1700 körül keletkezett (8. kép). A beállítás előkelő merevsége a fejedelmi udvarok közelében magas fejlettséget elért barokk arcképfestészet távoli és halvány visszhangja. Képünk festője ereje javát nem az ábrázolt jellemének bemutatására fordította, hanem a ruházat részleteinek gondos, aprólékos másolására. De még így, hiányosságaival is kiemelkedik ez a kép a családi ősgalériák napjainkig fennmaradt emlékanyagából. Bizonyossága annak, hogy még a köztudatban művészileg terméketlennek bélyegzett századokban is olyan festők elégették ki a hazai szükségleteket, akiknek művei — ha erőtlenn és külsőleges formában is — számot adnak az európai művészet ismeretéről.

A rokokó és biedermeier határán egy emberöltőn át virágzott bécsi klasszicizmus legjobb mestereinek közelébe vezet Vinzenz Georg Kininger (1767—1851) jelzett vízfestménye, amely 1807-ből származik. Egy kisleányt ábrázol a Hadik-családból. Vele együtt került a Múzeumba Hadik Gusztáv gyermekkori képmása 1806-ból. Az időbeli közelség és a méretbeli meg egyezés valószínűvé teszi, hogy huga, Leopoldina az ábrázolt. A kisleányt ábrázoló akvarell romantikus tájképi háttérét a művész barátjának, a jakobinus Batsányi Jánosnak Pfeiffer rézmetszetéről ismert arcképén is megtaláljuk, valamint Kiningernek Alois Wenzel Kaunitzot családja körében bemutató képén is.<sup>7</sup>



6. Csucs F.: Mórícz Zsigmond emlékérem

A vétel útján szerzett uszályos, abroncsos női ruha egykor a Zichy-család ruhatárához tartozott (4. kép). A piros tafota anyagán kígyózó virágos, leveles hímzés a ruhát egyrészt a régi magyar textilművészet nagy korszakaival, másrészt a népművészettel hozza kapcsolatba. Az 1840 körül készített darab értékes gyarapodást jelent egyre jobban bővülő Textilgyűjteményünk számára.

1848—49 hősi korszakára vonatkozó képes emlékanyagunk is kiemelkedő darabbal gyarapodott: Kozina Sándor (1801—1873) Szemere Bertalant ábrázoló arcképével (9. kép). Kozinának, a sokat utazó biedermeier festőnek ez a kép talán a legjobban sikerült műve. A közvetlen hatású arcképen, amelyen a ruházat megfestésében még a biedermeier anyagszerűség érvényesül, a jellemzés is kiválóan sikerült. A meggyőződése miatt kivándorolt festő 1851-ben Párizsban festette ezt a képet az emigrációban akkor ott élő volt magyar miniszterelnökről, aki naplójában erről a képről és Kozináról többször is megemlékezik.<sup>8</sup>

Felsorolásunkat a kortárs művészek alkotásai közül Csucs Ferencnek 1946-ban mintázott Mórícz Zsigmond emlékérmével fejezzük be (6. kép).

Rövid áttekintésünk csak szemelvényeket ragadott ki a Történeti Múzeum új szerzeményi anyagából. A Múzeum egyes részlegeinek tíz év alatti fejlődését a

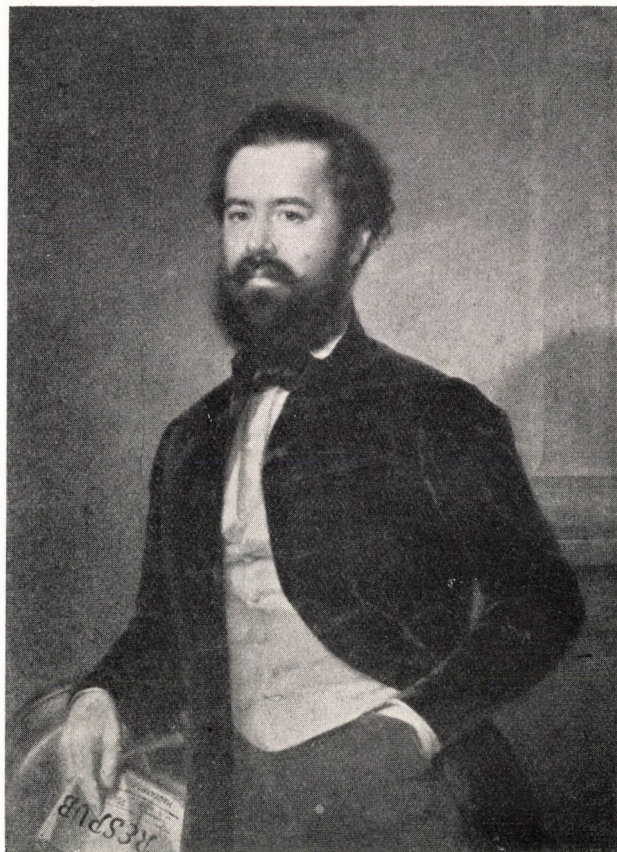


7. Kolozsvári talpas pohár. XVII. század második fele





8. Ismeretlen festő : Női képmás. Olajfestmény, 1700 körül



9. Kozina S. : Szemere Bertalan. Olajfestmény

Múzeumi Évkönyv 1955-ös kötete fogja részletesen ismertetni. De már a bemutatott néhány adat is kézzelfoghatóan bizonyítja, hogy a felszabadulás milyen hatalmas lehetőségeket nyitott meg múzeumi területünk fejlődése számára.

RÓZSA GYÖRGY

### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Mihalik S., Az újjáépülő Nemzeti Múzeum. Budapest. III. (1947) 292. l.

<sup>2</sup> R. Alföldi M., A rábakovácsi római ékszerlelet. Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeumának Évkönyve. Folia Archaeologica. Új folyam VI (1954) 62. sk. 1.

<sup>3</sup> B. Thomas E., Későrómai márvány asztallap Csopakról. Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Múzeumának Évkönyve. Folia Archaeologica. Új folyam VI (1954) 74. sk. 1.

<sup>4</sup> Cs. Sós A. készíti elő publikációját.

<sup>5</sup> Hill, G. F., A corpus of Italian Medals. London, 1930. 183. sz.

<sup>6</sup> Kőszeghy E., Magyarországi ötvösjegyek. Bp. 1936. 1003/c. sz.

<sup>7</sup> Grünstein, L., Das Alt-Wiener Antlitz. Wien 1931. II. köt. XXVI. t.

<sup>8</sup> Szemere B., Naplóm. Pest 1868. I. köt. 125. I. és passim.



## A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM MŰTÁRGYGYARAPODÁSA A FELSZABADULÁSTÓL

### A VÁRMŰZEUM

A Budapesti Történeti Múzeum felszabadulás után megalakult Vármúzeuma létesítési céljának megfelelően elsősorban a régészeti feltárások útján gyarapítja műtárgyanyagát. Ezért gyűjteményének jellegét elsősorban a budai középkori királyi palota ásatásából előkerülő régészeti és művészettörténeti leletei határozzák meg. (Gerevich: Arch. Ért. 1952.)

Ezenkívül gyűjtés és vásárlások útján is gyarapodott a múzeum. A középkori budai művészettörténet szempontjából kiemelkedőbb jelentőségű: az 1947-ben Táncsics u. 24. sz. ház I. em. faláról leválasztott freskó, mely egy Zsigmond-kori udvari táncjelenetet ábrázol.



1. A Mária-Magdolna templom tornyának falfestménye a leválasztás előtt



2. Címertartó oroszlán az Anna u. 4. sz. ház első emeletének sarkáról. XV. sz.

Ugyanakkor kerültek napfényre az Országház u. 2. és Tárnok u. 5. sz. házak növényi. ill. geometrikus elemekből álló dekoratív falfestései. Ezen faldíszítmények levételét szükségessé tette az a körülmény, hogy az épületnek helyreállítása mind ez ideig nem történhetett meg és így fenntartásuk veszélyben forgott. (Gerevich: Bp. Rég. XV. 36, 38, 39. kép.)

Hasonló körülmények miatt szállítottuk a múzeumba a helyőrségi templom tornyának helyreállítása közben előkerült freskót. A Cristophorost ábrázoló nagyméretű festménynek csak a felső sarka maradt ránk, de a gótikus és renaissance elemek felhasználásával megalkotott keretdíszítése fennmaradt részleteiben is jelentős emléke a XVI. sz. első felének. (1. kép.)

Az Anna u. 4. sz. ház I. em. falából 1952-ben bontási munkák közben került elő egy címertartó oroszlán töredéke, amely a XV. sz.-i budai lakóházak szobrászati díszítésének egyik ritka példánya. (2. kép.)

A Táncsics u. 7. sz. ház (volt Hatvani palota) kapualjában másodlagosan elhelyezett gótikus gyámköveket 1954-ben emeltük ki. A két gyámkő a XIV. sz.-i. gótikus szobrászatnak jellegzetes emléke.

Vásárlás útján szereztük meg a szendrői vár mellett előkerült XV. sz.-i bronz gyertyatartót. Ez a darab a budai középkori palota feltárásainál előkerült töredékek részleteiben is megegyezik. (3. kép.)



3. Gyertyatartó a szendrői vár mellől. XV. sz.





4. Lotz Károly : Rákospalotai híd, olajf.

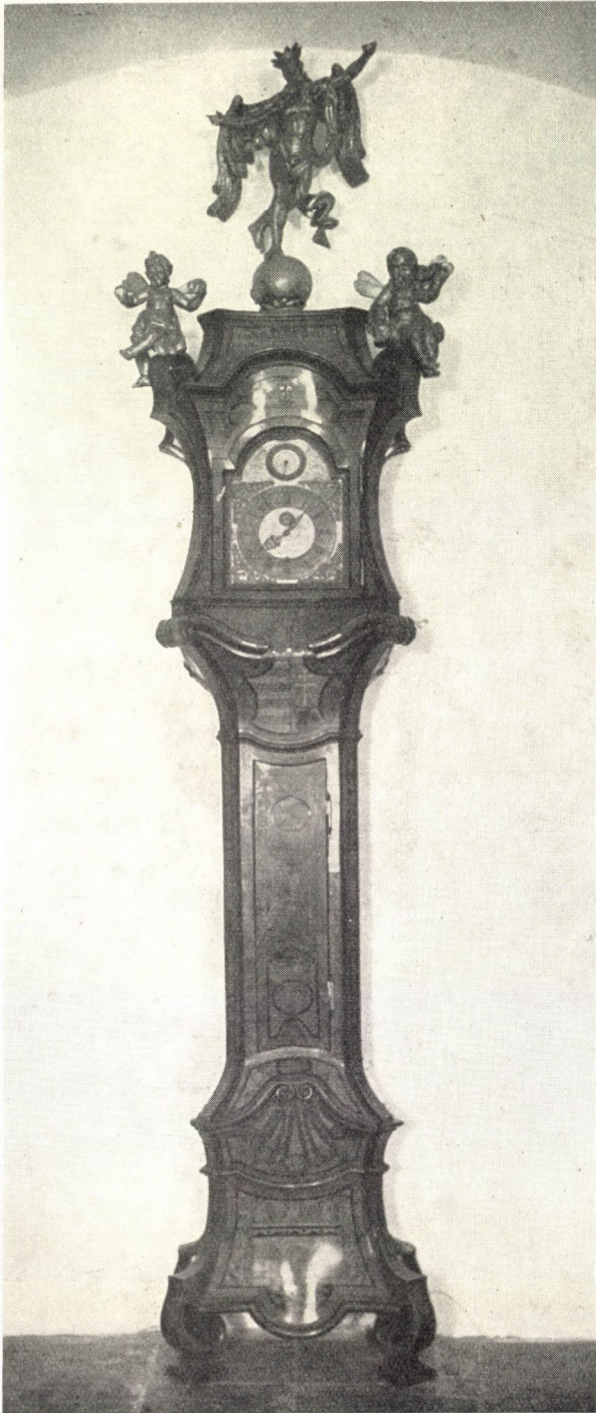


6. Szentpéteri József : Lóversenyjelenetek. Ezüstdombormű, 1827/1835



## ÚJKORI OSZTÁLY

A Múzeum anyagának gerincét képező várostörténeti ábrázolások jelentősen gyarapodtak a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtártól 1948-ban átvett közel 700 grafikai lappal. E gyűjteménynek jelentékeny darabjai az 1686-os visszafoglaló ostrommal kapcsolatos röplapok. A Hollósgyűjtemény kb. 200 metszetének megvásárlásával pedig városképi metszetyűjteményünk úgyszólván teljessé vált. A Schedel-féle Világkrónika első kiadásának,



5. A budai régi városháza órája Weber Antaltól, 1752

Gotofredus Archontologia Cosmicájának, Ortelius Chronologiájának, Bél Mátyás Notitiájának, Windisch Geographie-jának, Hummizsch Panorámájának stb. stb. megvételével a legjelentősebb metszeteket eredeti formájukban — könyvvalakban — is megszereztük. Birtokunkba került a Fontana-Nessenthaler-féle rézmetszetű ostromképnek (1687) egy szép példánya is, ezenkívül néhány rézmetszet, illetve rézkarc lemeze. Ezek közül kiemelkednek Hild János—Falka Sámuelnek a Nemzeti Múzeum homlokzatterve (1807), Perlaska Domokosnak az egykori Nádor-szállót ábrázoló lemeze az 1820-as évekből, Fuchsthallernek néhány acéllemeze.

Várostörténeti érdekességű néhány művészeti szempontból is jelentős tájkép a XIX. század második feléből, amely azóta beépített városperem-területet ábrázol. Ide sorolhatók Lotz Károlynak »Rákospalotai hid« c. olajfestménye a 70-es évek végéről (4. kép). Szemlér Mihály ugyancsak ebbe a tárgykörbe tartozó néhány grafikai lapja. A Fővárosi Képtártól vettük át Mednyánszky László »Dunai látkép«, »Buda és Pest« c. olajfestményeit, valamint Óbudát ábrázoló néhány pasztelljét, illetve vízfestményét. Lotz Károlynak a Vigadó éterterméhez készült olajfestésű tondóit. Eötvös Loránd hagyatékából kerültek gyűjteményünkbe Keleti Gusztávnak az Eötvös-villát, a Svábhegy egyéb részleteit ábrázoló aquarelljei az 1860-as évekből.

Gyűjteményünk gyarapodásának jelentős része a felszabadulást, fővárosunk 1945-ös állapotát és az újjáépítést rögzítő grafikai lapok és festmények. Bán Bélától, Bernáth Auréltól, Beron Gyulától, Elekfy Jenőtol, Élesdy Istvántól, Hende Vincétől, Hincz Gyulától, Istokovits Kálmántól, Komjáti Gyulától, Pohárnok Zoltántól, Tóth B. Lászlótól, Varga Nándor Lajostól, Weil Erzsébettől és Zádor Istvántól.

Országbírókat ábrázoló olajfestmények (XVIII—XIX. sz.) a volt Curiából kerültek múzeumunkba, Barabásnak és Benczurnak néhány jelentős és reprezentatív, nagyméretű arcképét is megemlíthetjük.

Fővárosunk XVIII. századi szobrászati emlékeinek egyik legjelentősebb csoportja a várbeli Szentháromság-émléket díszítő szobrok, amelyeket a Fővárosi Tanács engedett át. A Mária Valéria u. 19. sz. bérház bontásakor Huber Józsefnek néhány frizdomborművét vettük át. Városrendezés kapcsán múzeumunkba szállították az óbudai Szentháromság-émlék néhány, sajnos erősen sérült alakját.

A volt királyi palota újjáépítése során leválasztottuk az egykori trónterem falát díszítő festményeket, az 1780 körüli évekből.

Az 1848-as forradalom és szabadságharcot néhány grafikai lap, olajfestmény és iparművészeti jellegű tárgy illusztrálja. Ezek közül inkább várostörténeti érdekességű Kölbl Simon néhány vízfestménye Hentzi bombázásának napjaiból, Sterio Károly »Sebesült honvédek«, háttérben Buda ostromával, a Valero-selyemgyárból származó selyemszövésű Kossuth-mellkép és egy kártyacsomag a szabadságharc szereplőinek arcképeivel. E tárgyak művészi értékének hiányosságát történeti becsük pótolja.

A múzeumnak az ostromban elpusztult bútortanyagát néhány jellegzetes darabbal csak részben sikerült pótolnunk. Felsősorolásszerűen említjük meg Kalmárfy budai bíró hagyatékából származó komódot a XVIII. sz. végéről, Lechner szepítőbizottmányi titkár hagyatékából származó kanapét, Vogel pesti asztalosmesternek Staffenberger Istvánnak számára készített — számlával hitelesített — két szekrényt és egy ágylát, Steindl Ferenc műhelyéből származó intarziás asztalt. A bútorművészek emlékei között sorolhatjuk fel a budai városháza gazdagdíszítésű, barokk, intarziás lábasóráját 1752-ből, (5. kép) Weber Antal budai órától. Hasonló, de egyszerűbb ugyancsak Weber egy másik lábasórája is a XVIII. sz. végéről.

A régi Pest egy nevezetes gyógyszerárának, a Papnevelde u. sarkán volt Arany Oroszlán patikának teljes berendezése múzeumunk birtokába került és azt interieur-szerűen mutatjuk be. Az egyszerű, cseresznyefabútorzatú



patika jelentőségét növelik az egykorú üvegek, altwien téglék, dörzscsészék és egyéb felszerelési tárgyak.

A pest-budai ezüstművesség számos darabja közül csak néhányat emelhetünk ki, nevezetesen Trautzel pesti örvös szelencéjét Attila-éremmel (1770 k.), Reichen-vatter Simon kézműoskancsóját és tálját (Pest, 1774 k.). FZ mesterjelzésű kancsót (Pest, 1785), AV mesterjelzésű kannát (Pest, 1785 előtt), asztaloscéh-jelvényekkel díszített ládikát (1796 k.), Gretschl József diszkardját (Buda, 1835), Prandner József kancsóját és lábasát (Pest, 1824). Külön említendő Szentpéteri Józsefnek egy filigrándíszítésű menteöve 1826-ból és egy háromtagú lóversenyjelenet-sorozatnak két tagja 1827–35 közötti időből. (6. kép) Napjaink iparművészetének kiváló emléke Kovács Margit »Négy évszak« c. színes kerámiaja.

Budapest építészetét Pollácz Mihály, Hild József, Ybl Miklós, Hauszmann Alajos és Schulek Frigyes

számos terve képviseli az elmúlt tíz év gyarapodása során.

Ezek közül a legjelentősebbek: Pollácz Mihálynak a Vigadóhoz, a hajóhidfőhöz és a Harmincadhivatalhoz készült terve, Hild Józsefnek egy lakóházterve, Ybl Miklósnak a királyi palotához és az Operához készült tervei, Hauszmann Alajosnak Igazságügyi palota-terve, Schickedanz Albertnek a Szépművészeti Múzeum és a Műcsarnokra vonatkozó terveit említjük meg. Birtokunkba került Schulek Frigyesnek több ezer darabból álló hagyatéka a Mátyás-templom és a Halászbástya tervváltozataival.

E művészettörténeti jellegű tárgykör csak egy része a múzeum gyarapodásának, ezen kívül gyűjtési profilunknak megfelelően számos, merőben város- és ipartörténeti emléket gyűjtöttünk.

HOLL IMRE — SEENGER ERVIN

## A FELSZABADULÁS UTÁNI TÍZ ÉV MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALMA (1945–1954)

Ez a címjegyzék, mely Benkő Viktorné, Bodnár Éva, Hegedűs Gyuláné, Péczely Béla, R. Kapossy Vera, Szabó Erzsébet, Tarr Márta és Tombor Ilona anyaggyűjtő munkájának részbeni felhasználásával készült, kimerítő áttekintést kíván nyújtani az 1945 elejétől 1954 végéig önállóan vagy folyóiratokban, évkönyvekben és egyéb időszak kiadványokban közzétett művészettörténeti közleményekről. Tárgyköre csak a magyar és a vele kapcsolatba hozható külföldi művészetre terjed, tehát nem tartalmazza az idegen szerzőknek idegen művészeti tárgyú közleményeit. Figyelmen kívül hagytuk továbbá az egészen jelentéktelen, pársoros közléseket és a napilapok idevágó cikkeit is, részben az idő rövidsége miatt, részben mert a jelentős tanulmányok, cikkek általában nem a napilapokban jelentek meg.

Az áttekinthetőség érdekében a kétezret meghaladó címszó-anyagot hat fejezetre osztottam és ahol szükséges volt, ott műfaji, tematikai vagy más szempontból még további részekre tagoltam. Éles határvonal a témakörök és műfajok között nem mindig vonható, egy-egy cikk

tehát több fejezetben is szerepelhet, — ilyen esetben az illető cikket oda helyeztem, ahová tárgyánál fogva leginkább tartozott. Minden fejezetben belül a szerzőknek magyar abc szerinti rendjében csoportosítottam a címszavakat. Önálló könyveknél a szerző és a cím után jeleztük a könyv formátumát, lapszámát, a képek számát, a kiadás helyét és évét. Folyóirat-cikkeknél a szerző és a cím után következik a folyóirat rövidített vagy teljesen kiírt címe, évfolyamszáma római számmal, kötőjellel hozzákapsolva az évfolyam naptári éve, a cikk kezdetének és végének lapszáma, végül a képek jelzése. A könyvismertetéseket az ismertett könyvhöz kapcsoltuk. Az iparművészeti és népművészeti bibliográfia közzétételétől egyelőre el kellett tekintenünk.

Hiszem, hogy ez a bibliográfia, mely a szerkesztésemben később megjelenő teljes magyar művészettörténeti bibliográfia részének tekinthető, hasznos és örömet jelentő barátja lesz mindazoknak a kutatóknak és érdeklődőknek, akik a felszabadulás tíz évének gazdag művészettörténeti szakirodalmát kívánják tanulmányozni és továbbfejleszteni.

b. b.

### TARTALOM

I. ÁLTALÁNOS RÉSZ .....	100
II. MÚZEUMOK. MÚZEOLÓGIA. MÚZEUMI KIÁLLÍTÁSOK .....	103
III. MAGYAR MŰVÉSZET A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG ...	105
a) Építészet .....	105
b) Szobrászat .....	106
c) Festészet és grafika .....	107
d) Általános művészettörténet. Topográfia .....	109
IV. MAGYAR MŰVÉSZET A XX. SZÁZADBAN .....	110
a) Építészet .....	110
1. Ház, villa, falusi építkezés .....	110

2. Szociális építkezések, hivatali épületek .....	110
3. Vegyes építés .....	110
4. Általános cikkek .....	111

b) Szobrászat .....	112
c) Festészet .....	112
d) Grafika .....	113
e) A mai művészetről általában .....	113

V. KÜLFÖLDI MŰVÉSZET .....	114
----------------------------	-----

Bizánci, — bolgár, — csehszlovák, — francia, — keleti, — lengyel, — németalföldi, belga, flamand, — német, osztrák, — olasz, — román, — spanyol, — szovjet és orosz művészet

VI. KIÁLLÍTÁS-ISMERTETÉSEK .....	117
----------------------------------	-----

### RÖVIDÍTÉSEK

A F. K. É.: A Fővárosi Könyvtár Évkönyve. — A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkönyve: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. — Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung.: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae. — Antiqu. Hung.: Antiquitas Hungarica. — AE: Archaeologiai Értesítő. — O. Szépm. Műz. Közl.: Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei (Bulletin) — Él. és Tud.: Élet és tudomány. — Ép. — Épt.: Építés-Építészet — Ép. tört. és elm. közl.: Építészettörténeti és elméleti közlemények. — Jan. Pann.: Janus Pannonius (Roma). — M. Építőműv.: Magyar Építőművészet. — M. Kszle.: Magyar Könyvszemle. — MM.: Magyar Művészet. — M. Múz.: Magyar Múzeum. — Magy. Nemz.: Magyar Nemzet. — M. Nemz. Bibl.: Magyar Nemzeti Bibliográfia. — Magy. Techn.: Magyar Technikus. — Múz. Hír.: Múzeumi Híradó. — Művtört. Ért.: Művészettörténeti Értesítő. — Műv. Szeml.: Művészetszemle. — Numizm. Közl.: Numizmatikai Közöny. — Szab. M.: Szabad Művészet. — Szdk.: Századok. — Szovj. Műv.: Szovjet Művészet. — Szovj. Kult.: Szovjet Kultúra. — Társ. Szle.: Társadalmi Szemle. — Term. és Társ.: Természet és Társadalom. — T. és F.: Tér és Forma. A névtelenül megjelent cikkek szerzőnevei helyén N. n. (Név nélkül) jelzés áll.



## I. ÁLTALÁNOS RÉSZ

- Aggházy Mária : 1945 óta megjelent idegennyelvű művészettörténeti könyvek bibliográfiája Budapest szakkönyvtáraiban. 1945—1951 júl. 1. 8 r, 39 l. Bp. 1951.
- Aradi Nóra : A Művészettörténeti Kiskönyvtár sorozatáról. Műv. Tört. Ért. 1954. 1. sz. 180—182.
- Aradi Nóra : Képzőművészetünk néhány időszerű kérdéséről (Megjegyzések Bernáth Aurél cikkéhez.) Művelt Nép V—1954. 22.
- Balogh Ilona : Elek Artur könyvtára a Szépművészeti Múzeumban. O. Szépm. Múz. Közl. 1947. 1. sz. 33—34.
- Balogh Jolán : Balogh Ilonka. O. Szépm. Múz. Közl. 1948. 2. sz. 67—69. K.
- Balogh Jolán : In memoriam Vári Bálint. O. Szépm. Múz. Közl. 1948. 2. sz. 66—67.
- Barcsay Jenő : Lyka Károly. Szab. M. VIII—1954. 42—43.
- Barcsay Jenő : Művészeti anatómia. Albumalak. 222 l. 140 K. Bp. 1953. Ismerteti Pataky Dénes. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 179—180.
- Bardon Alfréd : Az alkalmazott képzőművészetek technológiája. Sokszorosítás. 69 l. Bp. 1954.
- Bardon Alfréd : Rajzoktatás az építőművésznevelés szolgálatában. Magy. Építőm. I. 1952. 5—6 sz. 232—247.
- Bálint Sándor : Építészettörténet az építőipari technikumok számára. 4 r, 207 l. Bp. 1952.
- Bárányné Oberschall Magda : A Wolfner-gyűjtemény letétben a Magyar Történeti Múzeumban. M. Múz. I—1954. 45—46.
- Bedő Rudolf : A magyar bányásztörténet művészeti dokumentumai. Szab. M. V—1951. 390—395.
- Bencze László : Ék Sándor cikkének margójára. Csillag VIII—1954. 320—324.
- Bencze László : Válasz Bernáth Aurélnek. Csillag VIII—1954. 1561—1570.
- Bernáth Aurél : A Színei Társaság és művészetünk útja. (Kny. Válasz.) 8r, 8 l. Bp. 1947.
- Bernáth Aurél : Az orosz és magyar művészet sajátosságairól. Szab. M. V—1951. 344—345.
- Bernáth Aurél : Generációharc. Magy. Nemz. 1946. nov. 3.
- Bernáth Aurél : Írások a művészetről. 48 műmelléklet, Bp. 1947. Ismerteti: b. s. Szab. M. I—1947. 132.
- Bernáth Aurél : Jegyzetek a művészetről. MM. XV—1948. 132, 170—174.
- Bernáth Aurél : Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Csillag VIII—1954. 1316—1323.
- Bíró Béla : A reformkor művészetének társadalmi háttere. Művtört. Ért. 1952. 78—86.
- Bodnár Éva : A magyar műgyűjtés történetéből. Fruchter Lajos gyűjteménye. A. M. Művtört. Munkaköz. Évk. 1953. (1954) 633—675. Képek.
- Bokor Miklós : Képzőművészetünk néhány valóban lényeges kérdéséről. Szab. M. VIII—1954. 370—373. K.
- Boros Vilma H. : A Pesti Szépitő Bizottság működésének kezdete és a Szépitési Terv. A. M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 507—531. Képek.
- Bortnyik Sándor : Irányítható-e a művészet? Forum III—1948. 226—235.
- Bortnyik Sándor : Köznapi művészet az újkor elején. Szab. M. III—1949. 19—28. 18 K.
- Bortnyik Sándor : Téma és társadalom. Szab. M. II—1948. 312—318. 20 K.
- Bouret, Jean : Emberietlen művészet. MM. XV—1948. 208—210.
- Cassou Jean : A magyar művészet. Egy utazó benyomásai MM. XV—1948. 202—203.
- Csányi Károly : A magyar interieur. Magyar Építőműv. 1953. 221—228.
- Cseh Miklós : A fővárosi képzőművészeti pályázat eredménye. Szab. M. VI—1952. 433—436.
- Cseh Miklós : Pártosság és művészi színvonal. Szab. M. VI—1952. 526—528.
- Csemege József : Módszeres műemléki kutatás a szocialista műemlék-védelem szolgálatában. Ép. tört. és elméleti Közl. 2. sz. 1953. 3—21. l.
- Darvas József : Képzőművészetünk a 10-ik szabad esztendő küszöbén. Művelt Nép V—1954. 4. sz. 1—2.
- Dávid Katalin : A Művészettörténeti Munkaközösség első éve. A. M. Művt. Munkaköz. Évkve 1951. 201—205.
- Dávid Katalin : A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség harmadik esztendeje. A Művt. Munkaköz. Évkve 1953 (1954).
- Dobrovits Aladár : Fettes Ottó. Múz. Hir. 1954. márc.-ápr. 59.
- Dobrovits Aladár : Haefner Emil. (In memoriam) Az Orsz. Szépm. Múz. Közl. 1953. 4. sz.
- Dobrovits Aladár : Szlatin elvtárs nyelvtudományi cikkei és a stílus kérdései. Művtört. Ért. 1953. 1. sz. 3—12.
- Domokos János : Kulturális fejlődésünk ösztönzője és irányítója : a Párt. Művelt Nép, II—1951. 2. sz. 1—3.
- Entz Géza : Az erdélyi műtörténetírás kérdéseiről. 8r, 24 l. Kolozsvár, 1945.
- Entz Géza : Középkori végrendeletek művészeti vonatkozásai. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 171—175.
- Erdei Sándor : Képzőművészetünk időszerű kérdései. Forum III—1948. 461—463.
- Ék Sándor : A festő világnézete. Ismerteti Pög. Szab. M. I—1947. 255.
- Ék Sándor : A képzőművészet mai helyzete és feladatai hazánkban. Szab. M. V—1951. 321—325, 372—375.
- Ék Sándor : A művészeti oktatás elvi kérdései. Szab. M. VI—1952. 565—566.
- Ék Sándor : Alakítsuk ki a képzőművészeti alkotás elvi-eszmei vezérfonalát. Szab. M. VII—1953. 274—277.
- Ék Sándor : Harc a szocialista realizmusért a magyar képzőművészetben. Isszk. 1951. 4. sz. 57.
- Ék Sándor : Képzőművészetünk néhány kérdése a szovjet és a forradalom előtti orosz festészet tükrében. Szab. M. VIII—1954. 1—7.
- Ék Sándor : Munkások a művészetben. Egy képzőművészeti szabadiskoláról. Szab. M. II—1948. 245—246.
- Fehér Zsuzsa D. : A közönség hangja. Szab. M. VIII—1954. 92—95.
- Fehér Zsuzsa : A 48-as sajtó és a magyar képzőművészet. M. II—1948. 70—72.
- Fehér Zsuzsa : Új magyar képzőművészet. 4r, 86 l., 6 tábla, Bp. 1953.
- Fekete Béla : Képzőművészet és politika. Szab. M. I—1947. 27—30.
- Fenyő Iván : Régi festmények budapesti gyűjteményekben. Múz. Hir. 1951. 1. sz. 27—30.
- Fischer Ernő : A képzőművész körök II. országos értekezlete. Művelt Nép III—1952. 6. sz. 22.
- Frank Jánosné : Művészek és művésztelepek vidéken. Szab. M. VIII—1954. 375.
- Fülep Lajos : A magyar művészettörténelem feladata. Magy. Tud. Akad. II. Társ. Tud. Oszt. közl. 3. sorozat, 1951. II. 2—24.
- Füst Milán : A torz iránt való hajlamunk. MM. XV—1948. 164—167.
- G. — : In memoriam Hoffmann Edith. SzM. Közl. 1947. 1. sz. 35—36. K. 23.
- Gábor Béla : A rajzoktatás, a képzőművészeti nevelés helye a szocialista nevelésben. Szab. M. VII—1953. 303—304.
- Gábor Béla : Új utakon a rajzoktatás. Szab. M. V—1951. 130—207.
- Genthon István : A magyar művészettörténet bibliográfiája. 8r. 119 l. Bp. 1950.
- Genthon István : Budai emlékek szerte a világban. »Budapest« II—1946. 7. sz. 258—261. Képek.
- Genthon István : Nemzedékek a budapesti művészetben. »Budapest« II—1946. 365—366.
- Gerő László : A magyar műemlékvédelem eredményei és hiányai 1953-ban. Ép. tört. és elméleti közl. 3. sz. 1954. 77—87.
- Gogolák Lajos : II. Rákóczi Ferenc és a művészet. Szab. M. VII—1953. 103—105.
- Gönczy Éva B. : Lyka Károly írói munkássága. 1944—1953. A Művtört. Munkaköz. Évkve 1954. 7—13.
- Granastói Pál : A renaissance és a barokk-kor városépítési teoretikusai. Településtud. Közl. 1953. júl. 83—116.
- Gräber Margit : A giccsről. Szab. M. I—1947. 15.
- Gute, Herbert : Művészet és munka. Szab. M. VI—1952. 602—604.
- Gyenes Lajos : Szabadkézi rajz az ipari technikumok számára. 8r, 243 l., 1 K. Bp. 1954.
- Gyenes Tamás : Főiskolai diplomamunkák. Szab. M. VIII—1954. 174—181.
- Gyenes Tamás : Művésztelepek-művészek vidéken. Szab. M. VII—1953. 215—220.
- Hamvas Béla—Kemény Katalin : Forradalom a művészetben. 8r, 112 l. Bp. é. n.



- Havas Ernő*: Burzsoá filozófiai irányzatok az amerikai imperializmus szolgálatában. Társ. Szle. V—1950. 595—612.
- Háy Károly László*: Magyar művészet külföldön. Szab. M. III—1949. 204—205.
- Háy Károly László*: Művészet és haladás. Szab. M. I—1947. 1—2. sz. 2—3.
- Hermann Márk*: Gorkij és a képzőművészet. Szab. M. V—1951. 299—302. 3 K.
- Hevesy Iván*: A munka festői és szobrászi ábrázolása. I. Egyiptom. Szab. M. I—1947. 105—109. 4 K.
- Hevesy Iván*: A munka festői és szobrászi ábrázolása. II. Előázsia-ban. Szab. M. I—1947. 137—141. 6 K.
- Hevesy Iván*: A munka és a munkás ábrázolása. III. Az antik művészetben. Szab. M. I—1947. 164—170. 10 K.
- Hevesy Iván*: A munka és a munkás ábrázolása. IV. A keresztény művészetben. Szab. M. I—1947. 193—200. 10 K.
- Hevesy Iván*: A munka és a munkás ábrázolása. V. az újkori művészetben. Szab. M. I—1947. 225—232. 7 K.
- Hevesy Iván*: A munka és a munkás ábrázolása. VI. A XIX. szd. realista festészetében. Szab. M. II—1948. 39—45.
- Hevesy Iván*: Szocialista művészet felé. Szab. M. II—1948. 166—173.
- Hevesy Iván*: A polgár és művészete. Szab. M. II—1948. 9—100. 7 K.
- Hevesy Iván*: Eszme és valóság. (Hozzászólás a képzőművészeti realizmus kérdéséhez.) Szab. M. II—1948. 11—12. sz. 385—389.
- Héjji Miklós*: Régészeink nyári egyeteme Visegrád. ÉL. és Tud. VIII—1953. 661—665. Képek.
- Héran, Henri*: Az absztrakt művészet pénzhamisítói. M. M. XV—1948. 5. sz. 210.
- H. L.*: Procopius Béla (1868—1954) M. Műz. I—1945. 44—45.
- Horváth Márton*: Megjegyzések a képzőművészeti vitához. 8r. 63 l. Bp. 1952. Ismerteti Sz. E. Szab. M. VI—1952. 260—263.
- Imre István*: I. Orsz. Képz. Tanácskozás. Képzőművészetünk mai helyzete. Szab. M. VII—1952. 2. sz. 57—67.
- Jakub Hermann*: Alap és felépítmény Sztálin elvtárs nyelvtudományi munkái megvilágításában. Társ. Szle. VI—1951. 372—378.
- Jeszenszky Sándor*: Háborús műkincsvesztésünk MM. XV—1948. 101—102.
- Kassai Géza*: Hozzászólás egy vitához. Szab. M. II—1948. 297—298.
- Kádár Zoltán*: Megjegyzések a legújabb debreceni épületekről. Építünk III—1952. 33—37.
- Kállai Ernő*: A művészet egy és oszthatatlan. Alkotás I—1947. 3—4. sz. 4—8.
- Kállai Ernő*: Művész és gépi világ. Alk. II—1948. 3—4 sz. 3—6. Képek.
- Kemenov*: Harc a reakciós burzsoá művészet és művészetelmélet ellen. Ford: Bacher Béla. 149 l. Bp. 1953.
- Király István*: Prófétikus esztétika, szocialista realizmus. Forum IV—1949. 230—233.
- Kisfaludi Strobl Zsigmond*: A művészbecsület parancsa. Művelt Nép 1954. 18. sz.
- Kiss Pál*: A formáról. 8r. 16 l. 3 K. Bp. 1946.
- Kiss Pál*: A valóságról. 8r. 15 l. Bp. 1946.
- Kiss Pál*: A művészet lélektana. Alkotás. I—1947. 1—2. sz. 4—6.
- Kovács Zsuzsa*: Koszopolitizmus és giccs. M. Építőműv. II—1953. 19.
- Körner Éva*: Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti intézkedései. A. M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve. 1951. 102—107.
- Kuznyecova*: Az amerikai festészet és művészeti kritika az imperialista reakció szolgálatában. Ford: Bacher B. 44 l. Bp. 1953.
- László Gyula*: Forradalmak az újkori művészetben. 8r. 102 l. 23 K., Kolozsvár, 1945.
- Lehel István*: Az anatómiai ismeretek szerepe a képzőművészeti fejlődésben. Szab. M. IV—1950. 439—443. 4 K.
- Lenkei Andorné*: Mesél a műalkotás. Műv. Szeml. II—1949. 2—3. sz. 8—10. 4 K.
- Lengyel Györgyi*: Hogyan készültek népművészeink Rákosi elvtárs születésnapjára. Szab. M. VI—1952. 173—175.
- Lestyán Sándor*: Az egyetemutcai Károlyi-palota történelmi emlékei. »Budapest II—1946. 6. sz. 212. 215. Képek.
- Lukács György*: A marxista esztétika néhány kérdése. Forum III—1948. 782—787.
- Lukács György*: A marxista kritika feladatai. Forum IV—1949. 291—313.
- Lukács György*: Az absztrakt művészet magyar elméletei. Forum II—1947. 715—727.
- Lukács György*: Irodalom és művészet, mint felépítmény. Ak. É. 1951. 384—400. Ismerteti: Társ. Szle. VI—1951. 707—722.
- Lukács György*: Megjegyzések a művészettörténeti problémáiról és feladatairól. Szab. M. VI—1952. 221—226.
- Lukács György*: Művészet és valóság. Szab. M. II—1948. 5. sz. 182—185.
- Lukács György*: Szabad vagy irányított művészet? Forum II—1947. 250—268.
- Lukács György*: Szocialista realizmus. 8r. 322 l. Bp. 1952.
- Lukács György*: Következtetések az irodalmi vitából. Társ. Szle. V—1950. 613—616.
- Lukács Sándor*: Haladó kritikánk Bessenyeitől Ady-ig. Szab. M. VI—1952. 239—240.
- Lutter Tibor*: Metafizikus esztétika. Forum II—1947. 615—621.
- Major Máté*: Építészettörténet. Ősközösségi és rabszolgatartó társadalmak építészete. 8r. 306 l. Bp. 1954.
- Major Máté*: Bevezetés egy új egyetemes építéstörténethez. Ép—Épt. III—1951. 139—149. 9 K.
- Major Máté*: Építészet és társadalom. 8r. 72 l. Bp. 1953.
- Major Máté*: Budapest városrendezési terveiről. Csillag VIII—1954. 121—125.
- Major Ottó*: Gondolatok a realizmusról. Alk. I—1947. 34—38.
- Major Ottó*: Vallomás a közönségről. Alk. I—1947. 5—6. sz. 14—16.
- Maksay László*: A kompozíció. 8r. 28 l. Bp. 1953.
- Maksay László*: Korszerű művészetszemlélet. Műv. szeml. II—1949. 4—5. sz. 6 K.
- Markos Erzsébet*: Diszítőművészet és ábrázolás. Szab. M. VI—1952. 561—564.
- Meller Simon*: A Japán Kávészékház művészasztaja. »Budapest II—1946. 440—443. Képek.
- Mihályi András*: Harc a formalizmus ellen. Forum III—1948. 236—238.
- Mihályi Ernő*: Művészek a centenárium évében. Szab. M. II—1948. 1.
- Mihályi Ernő*: Művészet és ellenállás. Forum III—1948. 721—724.
- Murányi Kovács Endre*: Léon Mussinac a képzőművészetről. Szab. M. III—1949. 207—208.
- Nagy Tibor*: Bolgár festőművész vendégeink a bolgár és magyar művészeti életéről. Szab. M. III—1949. 406—407.
- Németh Lajos*: A pozitív hős ábrázolásának néhány problémája. Szab. M. VII—1953. 2. sz. 69—72.
- N. n.*: A fővárosi képzőművészeti pályázat eredménye. Szab. M. VI—1952. 433—436. 2 K.
- N. n.*: A fővárosi Szabó Ervin könyvtár tiszviselőinek irodalmi és tudományos munkássága a felszabadulás után. A F. K. É. II—1947. 275—276.
- N. n.*: A képzőművészet 1952-évi Kossuth-díjasai. Szab. M. VI—1952. 147—151.
- N. n.*: A képzőművészeti körök vezetőinek országos konferenciája. Szab. M. VI—1952. 238—286.
- N. n.*: A művészet a békeharc fegyvere. Szab. M. V—1951. 529.
- N. n.*: A képzőművészeti tanfolyamok országos konferenciája. Szab. M. V—1951. 255—258.
- N. n.*: Területi és üzemi képzőművészeti körök működési tájékoztatója. Bp. 1952. Magyar Nemz. Bibl. 1952. márc. 3. füzet, 91.
- N. n.*: A kormányprogram és képzőművészetünk. Szab. M. VII—1953. 193—196.
- N. n.*: A magas eszmeiség magas művészi tudást követel. Szab. M. V—1951. 474—475.
- N. n.*: A marxizmus klasszikusai a kultúráról, a művészetről. Szab. M. III—1949. 113.
- N. n.*: A magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve. I—II. I. köt. 8r. 62 K., 212 l. Bp. 1951—II. köt. 8r. 82 K., 244 l. Bp. 1952. Ismerteti Végvári Lajos. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. 228—229.
- N. n.*: A magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve. 1952. 8r. 244 l. 32 tábla, Bp. 1953.
- N. n.*: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Műv. tört.-i tanulmányok Lyka Károly 85. szül. napjára. 4r. 703 l. Képek. Bp. 1954.
- N. n.*: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség második esztendeje. A Műv. tört. Munkaköz. Évkve. 1952. 231—237.
- N. n.*: A MDP Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége alap-szerve alakuló gyűlése. Szab. M. VI—1952. 184—193.



- N. n.: Területi és üzemi képzőművészeti körök működési tájékoztatója, 8r, 31 L. Bp. 1952.
- N. n.: A művészet és az új közönség. Szab. M. IV—1950. 465—468.
- N. n.: Az 1951. év képzőművészeti munkájáról. Szab. M. VI—1952. 2—5.
- N. n.: A művészeti dolgozók szakszervezeti taggyűlése. Szab. M. V—1951. 49—51.
- N. n.: A művészettörténeti tudomány módosított első öt éves terve. Műv. Tört. Ért. 1953. 230—231.
- N. n.: A művészi alkotással szemben támasztott követelmények. (Pravda-cikk.) Szab. M. VI—1952. 126—127.
- N. n.: A XIX. pártkongresszus határozatai... Szab. M. VI—1952. 523—525.
- N. n.: Az I. Képzőművészeti Tanácskozás. A Tanácskozáson elhangzott felszólalásokból. Szab. M. VII—1953. 83—94.
- N. n.: Az alkotói együttműködésért. Szab. M. VI—1952. 389—390.
- N. n.: Az 1951. év képzőművészeti munkájáról. Szab. M. VI—1952. 2—5, 92—94.
- N. n.: Az össz-kínai művész szövetség üdvözlőlevele a magyar művész-szövetségnek. Szab. M. IV—1950. 150—151.
- N. n.: Az új magyar művészet önarcképe. Anna Margit, Álmos Imre, Barcsay Jenő, Bálint Endre, Bán Béla, Bokros—Birman Dezső, Czobor Béla, Egry József, Forgách—Hann Erzsébet, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Losonczy Tamás, Martyn Ferenc, Márfy Ödön, Vilt Tibor önéletrajza és önarcképe. 16r, 13 K, 32 L, Bp. 1946.
- N. n.: Emlékmúzeumot rendeznek be Fettes Ottó lakásában az európai hírnévű műgyűjtő páratlan értékű hagyatékából. Művelt Nép V—1954. 6. sz.
- N. n.: Életkonfliktusok és élettelen képek. Szab. M. VI—1952. 610—614.
- N. n.: Harc a naturalizmus ellen. Szab. M. II—1948. 298—300.
- N. n.: Mit tudtak dédapáink a képzőművészetről? Szab. M. II—1948. 8—9.
- N. n.: Meghalt Kállai Ernő. Szab. M. VIII—1954. 9. szám borítólapja.
- N. n.: Művészet és mesterség. Szab. M. II—1948. 58—59.
- N. n.: Öt esztéta az absztrakt művészetről. Szab. M. I—1947. 183—186.
- N. n.: Kossuth díjas művészek nyilatkoznak. Szab. M. III—1949. ápr.-i külön sz. 14—15.
- N. n.: Művészek egymásról. Szab. M. I—1947. 218—219.
- N. n.: Művészettörténészek és műkritikusok orsz. értekezlete. Szab. M. VI—1952. 194—195.
- N. n.: Özv. dr. Procopius Béláné ajándéka. M. Muz. I—1945. 93—94.
- N. n.: Szabadságunk hősei. Bpest. 1951. Ismerteti: Sz. (Szegedi Pál) Szab. M. V—1951. 478—479. 2 K.
- Nolipa István: A modell és póz kérdéseiről. Szab. M. V—1951. 274—275.
- Nolipa István Pál: Kritika és valóság. Szab. M. VI—1952. 36—39.
- Osztrova, Sz.: A képzőművészeti kritikáról. Szab. M. IV—1950. 249—250.
- Paál Ákos: Művészeti alkotások az őstársadalomtól a szocializmus koráig. 4r, 4 L, 40 t. Bp. 1952.
- Parker, Ralph: Az amerikanizmus megöli a művészetet. Szab. M. VI—1952. 503—505. Képek.
- Pán Imre: A művészet jelképei. Alk. II—1948. 1—2. sz. 6—10.
- Pásztor Lajos: A sport művészi ábrázolása. Szab. M. VI—1952. 427—428.
- Pátzay Pál: Művészetek a köztudatban. MM. XV—1948. 86—88.
- Pigler Andor: A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a képzőművészeti akadémiák történetéhez. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 3—20. Képek.
- Pogány Frigyes: Az esztétikai normák és a művészeti nevelés. Ép. tört. és elméleti Közl. 2. sz. 1953. 22—41.
- Pogány Frigyes—Boros Béla: Az óbudai városrendezés régészeti előkészítése. Ép—Épt. 1951. 222—229.
- Pogány Frigyes—Horler Miklós: A műemlékek nyilvántartása. (sokszorosítás) 4r, 50 L, 190 K. Bp. 1953.
- Pogány Frigyes: Művészetek szintézise a barokkban. Sokszorosítás. 20 L, Bp. 1953.
- Pogány Ö. Gábor: A haladó és reakciós erők harcának tükrözése. A Művtört. Munkaköz. Évkve. 1951. 41—49. 16 K.
- Pogány Ö. Gábor: A felszabadult képzőművészet. Szab. Nevelés 1945.
- Pogány Ö. Gábor: A képzőművészetek találkozása. Új Ép. 1946. 2. sz.
- Pogány Ö. Gábor: A művészet kialakulása. Műv. szeml. 1948. okt. 1.
- Pogány Ö. Gábor: A nemzeti felújulás. Műv. szeml. 1948. máj. 1.
- Pogány Ö. Gábor: A polgári képzőművészet hanyatlása. Szab. M. III—1949. 310—314. 3 K.
- Pogány Ö. Gábor: Befejezetlenség és minőség. Kny. Szab. M. 1951. Kis 8r, 15 L, 10 K. Bp. 1951.
- Pogány Ö. Gábor: Forradalmi művészet. Műv. szeml. 1948. máj. 15.
- Pogány Ö. Gábor: Modern polgári művészet. Szab. M. II—1948. 63.
- Pogány Ö. Gábor: A művészet és a társadalmi fejlődés kapcsolata. 160 L, Bp. 1947.
- Pogány Ö. Gábor: Az üzemek művészei. Szab. Nép. 1947. ápr. 30.
- Pogány Ö. Gábor: Modern polgári művészet. 60 L, Bp. 1947.
- Pogány Ö. Gábor: Művészet és társadalom. Bp. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Az élet képeskönyve. Szovj. Kult. V—1953. 12. sz. 30—33.
- Pogány Ö. Gábor: Képzőművészetünk és az ifjúság. Új Március. III—1953. 121—123.
- Pogány Ö. Gábor: Rákosi Mátyás és a művészet. Szab. M. VI—1952. 97—103. 6 K.
- Pogány Ö. Gábor: Elek Artur a kritikus. Válasz. 1947. október.
- Pogány Ö. Gábor: Fővárosunk az egyesítésig. Szivárv. 1948. júl. 24.
- Pogány Ö. Gábor: Hundert Jahre Ungarische Bildende Kunst. 56 L, Bp. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Művészettörténeti értesítő. 8r, 160 L, 3 t, Bp. 1952.
- Pogány Ö. Gábor: Realizmus a magyar képzőművészetben. Szab. Nép 1949. márc. 22.
- Pór Bertalan: Emlékezés 1919-re. Szab. M. III—1949. 84—87. Képek.
- Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. A. M. Művt. Munkaköz. Évk. 1951. 50—79.
- Rabinovszky Máriusz: Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit. Kny. Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung.
- Rabinovszky Máriusz: A róneszansz fordulópontján. Szab. M. III—1949. 131—138. 7 K.
- Rabinovszky Máriusz: A modern magyar művészet előzményei. Miroir. IV—1948. 6—14.
- Rabinovszky Máriusz: A nyárspolgár tükre. Szab. M. V—1951. 159—169.
- Rabinovszky Máriusz: Az életöröm művészete. Szab. M. III—1949. 179—187. 7 K.
- Rabinovszky Máriusz: Az impresszionizmus kora. Szab. M. II—1948. 306—311. 5 K.
- Rabinovszky Máriusz hozzászólása Hevesy Iván »Eszme és valóság« c. tanulmányához. Szab. M. III—1949. 36—37.
- Rabinovszky Máriusz: Két korszak határán. Szab. M. II—1948. 356—362. 5 K.
- Rabinovszky Máriusz: Közösségi művészet. Szab. M. III—1949. 3—8. 7 K.
- Rabinovszky Máriusz: Levél Martyn Ferenchez az absztrakt művészetéről. Sorsunk (Pécs), 1947. aug. 3.
- Rabinovszky Máriusz: Nagy egyéniségek a zilált korban. Szab. M. II—1948. 273—280. 7 K.
- Radocsay Dénes: A legújabb művészetéről. Magyarok IV—1948. 283—286.
- Rajnai Miklós: Írók, művészek, tudósok. 8r, 4 L, 12 tábla. Bp. 1953.
- Rákosi Mátyás: Az új magyar művészet és irodalom. Az M. D. P. központi Vezetőségének kongresszusi beszámolójából. Irod. újs. V—1954. 12. sz. 1.
- Redő Ferenc: Feladataink. Szab. M. IV—1950. 1—3.
- Redő Ferenc: Hagyományaink. Szab. M. VII—1953. 151—154.
- Redő Ferenc: Képzőművészet Sztálinvárosban. Ép—Épt. III—1951. 599—601.
- Redő Ferenc: Szovjet tapasztalatok képzőművészetünk fejlődésében. Szovj. Kult. IV—1952. 2. sz. 42.
- Révai József: Képzőművészetünk a fejlődés útján. Művelt Nép. I—1950. 7. sz. 1—3. 4 K. — Szab. M. IV—1950. 273—277.
- Révai József: Kulturális forradalmunk kérdései. 8r, 216 L, Bp. 1952.
- Rózsa György: Magyar szabadságharcos hagyományok tükröződése a képzőművészetben. Szab. M. V—1951. 337—343. 8 K.
- Schalk László: Absztrakció. Művelt Nép I—1947. 3. sz. 8.
- Schalk László: Magyarok külföldön. Művelt Nép I—1947. 9. sz. 8.



- Scheiber Mária hozzászólása Hevesy Iván »Eszme és valóság« c. tanulmányához. Szab. M. III—1949. 119.
- Sebestyén György: Művészet és hazafiság. 8 r. 30 l. Bp. 1952.
- (S. L.): A világ művészeinek békeharca. Szab. M. V—1951. 176—182. 4 K.
- Somogyi Barnabás: Fejezetek az anatómiai ábrázolás történetéből. Szab. M. VIII—1954. 81—85.
- Soós Gyula: Képzőművészetünk új fejlődése és kimagaszló eseményei. Új Március IV—1954. 1. sz. 63—70. 3 tábla.
- Sötér István: Profétikus esztétika. Forum IV—1949. 109—126.
- (sz.): Ankét a kritika feladatáról és a magyar képzőművészeti kritika munkájáról és hiányosságáról. Szab. M. V—1951. 69—74.
- Szabolcsi Bence: Művész és közönsége 8r. 76 l. Bp. 1952.
- Szegi Pál: A kritikus és az erkölcstelenség. Szab. M. I—1947. 81—83.
- Szegi Pál: A műfajok gazdagsága. Szab. M. IV—1950. 321—330. 10 K.
- Szegi Pál: A művészet, a béke és a jövő. Szab. M. III—1949. Külön szám, ápr. 2—6. 5 K.
- Szegi Pál: Karikatúra és történelem. Szab. M. II—1948. 281—287. 14 K.
- Szemző Piroska: Képzőművészetünk és a Pesti Hírlap 1841—1849. A M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1951. 128—147.
- Szentkirályi Zoltán: A szocialista realizmus problémáiról. Megjegyzések Novák Péter cikkéhez. Magyar. Építőm. II—1953. 9—10. sz. 288—292.
- Szigeti József: A kritikusok és a kritika. Forum II—1947. 973—978.
- Szurdi Márta: A Munkácsy-kiállítás szerepe a szocialista ember nevelésében. Szab. M. VI—1952. 469—470.
- Tehel Péter: Lyka Károly életműve. Szab. M. VIII—1954. 44—45.
- Thomson—Klingender: Marxizmus, költészet, művészet. 167 l. Bp. 1948.
- Tombor Ilona: Rómer Flóris utijegyzetei. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 276—279.
- Toroczay Oszvald: Képzőművészet és vidék. Szab. M. III—1949. 202—203.
- Tóth Zoltán: Varjú Elemér 1873—1945. M. Műz. I—1945. 42—43.
- Trencsényi Waldapfel Imre: Janus Pannonius. (Folyóiratismertetés) Forum III—1948. 662—664.
- Ujházi Béla: A gyermekélet megnyilvánulásai a művészet síkján. Alk. I—1947. 34—38.
- Vajda László: Az őstársadalom művészete. Bp. 1951. Műv. tört. kiskönyvtár. 1.
- Vargha Balázs hozzászólása Hevesy Iván »Eszme és valóság« c. tanulmányához. Szab. M. III—1949. 37.
- Vayer Lajos: A Kossuth-kultusz a magyar művészetben. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve, 1952. 7—23.
- Vayer Lajos: Kossuth a művészetben. Szab. M. VI—1952. 414—423. Képek.
- Vayer, Lodovico: La guerra per l'indipendenza ungherese 1848—49 nelle illustrazioni della stampa italiana dell'epoca. 8r, 28 l, 31 K. Roma, 1948.
- Vayer Lajos: Buda és Pest pusztulása a régi ostromokban. »Buda-pest« I—1945. 2. sz. 71—74. Képek.
- Vayer Lajos: Hoffmann Edith halála. Szdk. 1945—46. 311.
- Vayer Lajos: Művészettörténet. (Egyetemi jegyzet.) Magyar. Nemz. Bibl. 1951. jan. 22. 1. füzet.
- Veres Péter: A népi demokrácia művészetpolitikájáról. Forum. III—1948. 417—422.
- Végvári Lajos: Lázár Béla. Szab. M. IV—1950. 268.
- Végvári Lajos: Nagy kor, nagy művészek. Csillag VI—1953. 4. sz. 540—546.
- Vigyázó Klára: A szocialista művészeti erkölcs kérdése pályázatainkon. Szab. M. V—1951. 52—53.
- Vikár Béla: A művész és a tömegek kapcsolata. 8r, Bp. 1952.
- Vinkler László: Magyar művészet. (Egyetemi jegyzet.) Magyar. Nemz. Bibl. 1951. jan. 1. füzet 22.
- Vogel Erich: Díslet-rajzolás, rajz-olvasás. Sokszorosítás, 51 l. Bpest 1953 (1954).
- Weiner Tibor: Szocialista realizmus. Ép-Épt. 1951. 484—486.
- Zamoskin A.: A magyar képzőművészetről. Szovj. Műv. 1950. 78—98. — Iszk. 1950. 4. sz. 59.
- Zádor Anna: A magyar művészettudomány történetének vázlata 1945-ig. A Művtört. Munkak. Évk. 1951. 9—40.
- Zádor Anna: Beszámoló a művészettörténeti Állandó Bizottság munkájáról. Magyar. Tud. Akad. Társ. Tört. Tud. Oszt. Közl. 1952. 201—208.
- Zádor Inre: A külvilág visszatükröződése a tudatban. Társ. Szle. V—1950. 617—623.

## II. MÚZEUMOK. MUZEOLÓGIA. MÚZEUMI KIÁLLÍTÁSOK

(Lásd az V. fejezetben is)

- Aggházy Mária: Két francia szoborvázlat a Szépművészeti Múzeumban. SzMűz. Közl. 1948. 2. sz. 64—65. Képek: 34—35.
- Aggházy Mária: Ornamentális mintalapok a Szépművészeti Múzeumban. SzMűz. Közl. 1949. 3. sz. 42—45. Képek: 18—19—21.
- Baktay Ervin: Hátsó India és Indonézia művészete. A Keletázsiai Múzeum kiállítása. Természet és Társad. XIII—1954. 1. sz. 50—51.
- Balogh, (Jolán): Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux-arts. III. Acta Hist. Art. Acad. Scient. Hung. 1953. 1. tom. 1—2 fasc. 71—114.
- Balogh Jolán: Német dombormű a későrenaissance korból. SzMűz. Közl. 1949. sz. 45—46. Képek: 23.
- Balogh Jolán: Régi külföldi szoborgyűjtemény. Az Orsz. Szépm. Múz. Közl. 1954. 4. sz. 98—100.
- Bárányné Oberschall Magda: A Történeti Tár gyarapodása. M. Műz. II—1946. 36—37.
- Bernáth Aurél: Budapest. Fővárosi Képtár. Magyar valóság kiállítás. M. M. XV—1948. 194.
- Bernáth Aurél megnyitó beszéde a kaposvári múzeum 1951. szept. 30-i megnyitása alkalmából. Műz. Hír. 1951. III. sz. 8—11.
- Bényi László: A zalai Zichy Múzeum. Szovj. Kult. V—1953. 10. sz. 42—43.
- Bényi László: Paál László kiállítás az Orsz. Szépm. Múz. Új Magyar Képtárban. Műz. Hír. 1954. szept-okt. 384.
- Bényi László: Zichy Mihály emlékműzeum Zalán. Műz. Hír. 1951. II. sz. 20—22.
- Bíró Béla: A szépművészeti Múzeum »Stilusellentétek« című kiállításáról. MM. XV—1948. 281.
- Bolgár Kálmán: Az életkép fejlődése. A Szépművészeti Múzeum kiállítása. Szab. M. VII—1953. 184—185.
- Domanovszky Juraj: Činnost' a úlohy KUMP v. Maďarskej ľudovej republiky. Pamiatky a Muzeá. 1952. Ročník I. Číslo 2. 48—50.
- Elekfy Jenő: A jugoszláv képzőművészeti kiállítás a Fővárosi Képtárban. M. M. XV—1948. 221—224. 3. K.
- Erdei Sándor megnyitóbeszéde a Fővárosi Képtár Madarász-kiállításán. Szab. M. VII—1952. 208—211. 2 K.
- Fehér Zsuzsa: A Fővárosi Képtár kiállításai. (1947—49) Bp. Régiségei. XV—1950. 427—234. 4 K.
- Fejős Imre: A Nemzeti Múzeum tervezett logói. M. Építőműv. II—1953. 5—6. sz. 176—180.
- Fenyő Iván: A Szépművészeti Múzeum új Magnasco festménye. Műz. Hír. 1952. V. 34—35.
- Fenyő Iván: Tizenharmadik századi olasz művészet. A Szépm. Múz. kiállítása. Szab. M. VI—1952. 288—290.
- Fülep Ferenc—Nagy Tibor: Javaslat a muzeológus szakoktatás tárgyában. Antiquitas Hungarica. III—1949. 126—127.
- Garas Klára: A Fővárosi Képtár Zichy gyűjteménye. Szab. M. V—1951. 361—362. 1954.
- Garas Klára: A Szépművészeti Múzeum új Zurbaran-képe. Szépm. Múz. Közl. 1949. 3. sz. 46—47. K.
- Garas Klára: Lipót Vilmos főherceg gyűjteményéből származó képek a Szépművészeti Múzeumban. Szépm. Múz. Közl. 1948. 2. sz. 57—60. K.
- Gádor Endre: A Szépművészeti Múzeum új kiállítása. Műz. Hír. 1952. VI. sz. 34—36.
- Genthon István: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. T. és F. XVIII. 1944—45. 177—181. 6 K.



- G. I.: Beszámoló a Szépművészeti Múzeum állapotáról és működéséről 1945—1947-ig. SzMúz. Közl. 1948. 2. sz. 65—66. Képek.
- Genthon István: Munkácsy a Szépművészeti Múzeumban. Szab. M. VI—1952. 576—578. K.
- Gerszi Terézia: Leonardo da Vinci emlékkiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Múz. Hír. III—1952. 21—22.
- Gogolák Lajos: »Kucepky és kortársai« kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Szab. M. VIII—1954. 230—232.
- Gyergyai Albert: Francia művészet a Szépművészeti Múzeumban. »Budapest« III—1947. 451—456. Képek.
- Háy Károly László: A Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtárának kiállítása. Szab. M. VII—1953. 278—288.
- Jánossy Dénes: Közgyűjteményeink az ostrom alatt és az ostrom után. »Budapest« II—1946. 1. sz. 38—39.
- Jeszenszky Sándor: Az Orsz. Szépművészeti Múzeum háborús veszteségeinek jegyzéke. Sokszorosítás. 4r. 100 l., Bpest, 1952.
- Kampis Antal: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. MM. XV—1948. 257—262 5 K.
- Kazinczy János: A Kaposvári Múzeum új kiállítása. Szab. M. IV—1950. 354.
- Kopp Jenő: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. »Budapest« II—1946. 73—74. Képek.
- László Gyula: A korszerű régészeti múzeum. 8r, 23 l., Kolozsvár, 1945.
- László Gyula: Megjegyzések vidéki múzeumaink újjárendezéséhez. Szab. M. IV—1950. 308—311. 5 K.
- Lenkei Andorné: Korszerű muzeológiai törekvések. MM. XV—1948. 189—192. 10 K.
- Mihalik Sándor: Az újjáépülő Nemzeti Múzeum. »Budapest« III—1947. 292—293. Képek.
- Mihalik Sándor: Új szerzemények kiállítása. M. Múz. III—1947. dec. 24—32. 8 K.
- Molnár József: A Székesfőv. Történeti Múzeuma. Fővárosunk 1800—1873 között. MM. XV—1948. 237—238.
- N. n.: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. Szab. M. II—1948. 296.
- N. n.: Dr. Hoffmann Edith emlékkiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Szab. M. III—1949. 107—110. K.
- N. n.: Országos Szépművészeti Múzeum kiállítása. Bp. 1952. márc. ápr. Magyar Nemz. Bibl. 1952. márc. 3. füzet, 91.
- Oltványi Imre: Az Orsz. Szépm. Múzeum a második tervén elején. Múz. Hír. 1951. 1. sz. 22—24.
- Pataky Dénes: A Fővárosi Képtár grafikai kiállítása. Szab. M. IV—1950. 497—499. 2 K.
- Pataky Dénes: Barcsay Jenő rajzai a Szépm. Múz.-ban. Az Orsz. Szépm. Múz. Közl. 1954. 4. sz. 91. Képek.
- Patak Erzsébet: A Fővárosi Múzeumok kiállításai 1946—48. »Budapest multja« kiállítás. Felszabadulási emlékkiállítás. Budapest régiségei. XV. kötet. 1950. 417—423. 4 K.
- Pigler Andor: A Régi Képtár tanulmányi gyűjteményének új felállítása. Múz. Hír. Bp. 1952. IV. sz. 42—43.
- Pigler Andor: Az újjászülető Szépművészeti Múzeum. »Budapest«, III—1947. 183—186. Képek.
- Pigler Andor: Das Problem der Budapester Kreutztragung. Phoebus, III—1950/51. 12—24.
- Pigler Andor: Francesco Fontebasso ismeretlen művei. SzMúz. Közl. 1947. 1. sz. 31—32. Képek.
- Pigler Andor: Jan Asselyn képmása Frans Halsról. Az O. SzMúz. Közl. 1948. 2. sz. 60—61. Képek.
- Pigler Andor: A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. Az O. Szépm. Múz. Közl. 1949. Képek.
- Pigler Andor: Régi Képtár. Az Orsz. Szépm. Múz. Közl. 1954. 4. sz. 97—98.
- Pigler Andor: Stílusellentétek a XIV—XVIII. századi festmények tükrében. c. kiállítás katalógusa. Bp. 1948.
- Pigler Andor: Szent Rókus-képecské a velencei settecentoból. SzMúz. Közl. 1949. 3. sz. 48—49. Képek.
- Pogány Ö. Gábor: A Szépművészeti Múzeum kiállításai. Szab. M. II—1948. 253—254.
- Pogány Ö. Gábor: A Szépművészeti Múzeum kiállításai. Szivárvány. 1948. jún. 5.
- Pogány Ö. Gábor: Beck Ö. Fülöp emlékkiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Szabad Nép 1947. okt. 4.
- Pogány Ö. Gábor: Tavaszí Tárlat a Múzeumban. Nők Lapja 1952. máj. 24.
- Pogány Ö. Gábor: Tegyük előbbé múzeumainkat. Múz. Hír. 1952. II. rész.
- Pogány Ö. Gábor: Új szerzemények a Szépművészeti Múzeumban. U. I. 1945. december 29.
- Rabinovszky Máriausz: A Szépművészeti Múzeum »Stílusellentétek a XIV—XVIII. sz. festészetében.« Szab. M. II—1948. 321.
- Rabinovszky Máriausz: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. Szab. M. II—1948. 295—296.
- Rabinovszky Máriausz: Magyar otthonok. (A Főv. Képtár állandó kiállítása.) Szab. M. III—1948. 256—257.
- Rabinovszky Máriausz: Falitablák a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárában. Szab. M. III—1949. 465—470.
- Radocsay Dénes: Petrovich Elek hagyatéka. SzMúz. Közl. 1947. 1. sz. 32—33. Képek.
- Radocsay Dénes: Régi Magyar Osztály. Az Orsz. Szépm. Múz. Közl. 4. sz. 1954. 100—102.
- Redő Ferenc: A Szépművészeti Múzeum »Daumier és kortársai« kiállítása. Múz. Hír. 1953. 1. sz. 39—40.
- Rózsa György: A Szépművészeti Múzeum »Magyar rézmetszet és rézkarc« kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 130—131.
- (szegi): Az újjárendezett szegedi Képtár. Szab. M. IV—1950. 350—353. 5 K.
- Szegi Pál: Séta a szegedi Közművelődési Palota képtárában. Szab. M. III—1949. 474—477.
- Székhely Zoltán: A Szépm. Múz. Derkovits emlékkiállításának rendezéséről. Múz. Hír. 1954. szept-okt. 380.
- Takács Marianna, H.: A Szépművészeti Múzeum kincsei. Nagy 8r, 24 l., 108 képes tábla. Bp. 1954.
- Takács Marianna, H.: A Szépművészeti Múzeum időszaki kiállításai. Múz. Hír. 1952. IV. sz. 29—30.
- Takács Marianna, H.: »Kucepky és kortársai« kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Múz. Hír. 1954. júl-aug. 268—269.
- Tarr László: A dolgozók múzeumot alapítanak. (A Folyamszabályozó és Kavicskotró Vállalat múzeuma.) Művelt Nép IV—1953. 6. sz. 9. 3 K.
- Telepy Katalin: A Debreceni Képtár átrendezése. Múz. Hír. 1954. szept-okt. 383.
- Telepy Katalin: XIX—XX. szd.-i magyar művészet. A Debreceni Képtár katalógusa. 25 l., Debrecen, 1954.
- Tóth István: Állítsuk mielőbb a hazafias nevelés szolgálatába a szolnoki Damjanich-Múzeumot. Művelt Nép IV—1953. 10. sz. 11.
- Turcsányi Erzsébet, B.: Fialat képzőművészek a Fővárosi Képtárban. »Budapest«, III—1947. 31—32. Képek.
- Ujvári Béla: A Fővárosi Képtár három kiállítása. MM. XV—1948. 99—100.
- Ujvári Béla: A középkori köemléktár. MM. XV—1948. 281—282.
- Vargha László: Magyar népi műemlékek. A népi műemlékek fogalma és jellege. Ép. tört. és elméleti közl. 3. sz. 1954. 1—17.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Magyar Történelmi Képcsarnok 1940. évi gyarapodásáról. M. Múz. 1945. 41.
- Vayer Lajos: A Magyar Történelmi Képcsarnok 1942—44. évi gyarapodása. M. Múz. 1947. 35—36.
- Vayer Lajos: A Szépművészeti Múzeum multja. Múz. Híradó 1953. VI. sz. 19—22.
- Vayer Lajos: Az Orsz. Szépm. Múz. Grafikai Osztályának 85. kiállítása. Új szerzemények. 1951. aug. Magy. Nemz. Bibl. 1951. szept. 9. füzet. 232.
- Vayer Lajos: Az új Petőfi Múzeum. MM. XV—1948. 238.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Magyar Történelmi Képcsarnok 1941. évi gyarapodásáról. M. Múz. 1946. 38.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Magyar Történelmi Képcsarnok met-szetgyűjteményének bővüléséről. Szdk. 1945/46. 316—317.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Magyar Történelmi Képcsarnok fejlesztéséről a Magyar Nemzeti Múzeum újjáépítésének keretében. M. Múz. 1946. 39.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Magyar Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteményének fejlesztéséről. M. Múz. 1946. 93.
- Vayer Lajos: Beszámoló a Grafikai Osztály munkájáról. Az Orsz. Szépművészeti Múzeum Közleményei. 1954. 5. sz. 135—136.
- Vayer Lajos: Hoffmann Edith-emlékkiállítás a Szépműv. Múzeumban. MM. 1949. 75.
- Vayer Lajos: Új szerzemények. Szépműv. Múz. A Grafikai Osztály LXXXV. kiállítása. Bp. 1951. 20.
- Végvári Lajos: A Szépművészeti Múzeum újabb kiállításai. Magy. Nemz. 1950. jan. 18.
- Végvári Lajos: Rembrandt és kortársai. (Szépműv. Múz.) Magy. Nemz. 1950. júl. 10. Világosság. 1950. dec. 11.



Ybl Ervin : Grafikai kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. MM. XV—1948. 236—237.  
 Zádor Anna : A Magyar Nemzeti Múzeum épülete. Szab. M. VI—1952. 533—538. 2 K.  
 Zádor Anna : A Nemzeti Múzeum. 8r, 40 L, 24 tábla, Bp. 1953.

Zádor Anna : Olasz festészet a XVII—XVIII. szd.-ban. MM. XV—1948. 193—194. K.  
 Zádor Anna : Budapest, Szépművészeti Múzeum. MM. XV—1948. 235.  
 Zádor István : A magyar grafika 100 éve. Szab. M. II—1948. 56.

### III. MAGYAR MŰVÉSZET A XIX. SZÁZAD VÉGÉIG

#### a) Építészet

Balogh András : A fertődi kastély építéstörténete. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 130—133. K.  
 Balogh Jolán : A magyar renaissance építészet. 4 r, 28 L. Bp. 1952.  
 Balogh Jolán : A magyar renaissance építészet. 8 r, 57 L. Bp. 1953.  
 Balogh Jolán : Tárház és bibliotheca a budai királyi várban. Antiqu. Hung. II—1948. 1—2 sz. 205—208.  
 Balogh Jolán : Vég-Várad vára. 8 r, 36 L, 4 K. Kolozsvár 1947.  
 Balogh Jolán : A budai királyi várpalota rekonstrukciója. Műv. tört. Ért. 1952. 29—40. Képek.  
 Balogh Jolán : A magyarországi négysarokbástyás várkastélyok. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 247—253. Képek.  
 Bánrévy György : Buda és pest Lánchid-pöre. »Budapest« III—1947. Képek 223—234.  
 Bertalan Vilmos : A belvárosi plébániatemplom mellett folytatott ásások 1944 nyarán. Bp. Régis. 1954. XIV. köt. 369—488. 22. K.  
 Bogay Thomas : Iconographie de la »Porta Speciosa« d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des Etudes Byzantines VIII. 1950. 85—129 I. Ismerteti : Dercsényi Dezső. Műv. Tört. Ért. 1953. 221—222.  
 Borbíró Virgil : A pesti Vigadó újjáépítése. »Budapest« II—1946. 6. sz. 223—227. Képek.  
 Borsos Béla—Pogány Frigyes : A Vár szerepe Budapest városképében. Magy. Építőműv. III—1954. 33—44.  
 Csányi Károly : Bizánci emlékek az Árpád-kori magyar építészetben. M. Tud. Akad. II. Társad. Tört. Tud. Oszt. Közl. 3 sor. 1951. II. köt. 25—40.  
 Csányi Károly : Az egri minaré. Techn. 1945. 246. füz. 48—52. Képek.  
 Csányi Károly—Lux Géza : Magyarország középkori műemlékei. II. köt. Kny. Techn. 4 r. 273. K. 132 L. Bp. 1945.  
 Csemegi József : Az óbudai zsidótemplom. »Budapest« III—1947. 108—111 képek. (Kny. 4 r, 8 L, Bp. 1947.)  
 Csemegi József : Románkori kapuzatok karéjdíszű ivmezői Magyarországon. Antiqu. Hung. I—1947. 1. sz. 100—105. Képek.  
 Csemegi József : A tarnaszentmáriai templom hajójának stíluskritikai vizsgálata. Antiqu. Hung. III—1949. 92—107. Képek.  
 Csemegi József : Egy románkori kapuzat maradványai : AÉ. 1950. 77 K. 2. sz. 130—131.  
 Csemegi József : A műemlékvédelem időszzerű elméleti kérdései. Ép-Épt. III. 1951. 73—84. 23 K.  
 Csemegi József : A középkori építészet szerkesztési módszerei. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve 1953—(1954) 13—57. Képek.  
 Csemegi Josef : Die Konstruktionsmethoden der mittellalterlichen Baukunst. Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung. Tom. II. fasc. 1—2. 15—50. 35 K.  
 Dercsényi Dezső : A kétezeréves Budapest emlékei. »Budapest« II—1946. 26—38.  
 Dercsényi Dezső : Román stílusú gyámkő Újvidékről. M. Múz. 1946. 19—21.  
 Dercsényi Dezső : Az esztergomi Porta Speciosa. Regnum VI. 1947. 69—94. Kny. 8 r. 28 L. 21 K. Bp. 1947.  
 Dercsényi Dezső : La Porta Speciosa dell'antica cattedrale di Esztergom. Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte di Firenze. I—1947. 22—46. 20 K.  
 Dercsényi Dezső : L'Eglise de Privina à Zalavár. Etudes slaves et roumaines I—1948. 85—100.  
 Dercsényi Dezső : A váci barokk híd kiszélesítése. Magy. Közlekedés, Mély és Vízépítés. 1949. 259—261. 1.  
 Dercsényi Dezső : A jáki templom. Műv. szeml. I—1948. 1. sz. Képek.  
 Dercsényi Dezső : Műemlékvédelmi munkák Sopronban. Ép-Épt. II—1950. 7. sz. 476—483. 21 K.

Dercsényi Dezső : Magyar műemlékvédelem a felszabadulás után. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 147—154.  
 Dercsényi Dezső : Az újmassai barokk vaskohó helyreállítása. Múz. Hírl. 1952. 51—53.  
 Dercsényi Dezső—Gerő László : A sárospataki Rákóczi vár. Ép-Épt. III—1951. 304—316. K. Kny.  
 Dercsényi Dezső—Gerő László : A sárospataki Rákóczi vár. 8 r, 52 L, 24 K. Bp. 1953.  
 Dercsényi Dezső : Műemlékvédelem elméletben és gyakorlatban. Művelt Nép V—1954. 27 sz.  
 Dercsényi Dezső : La tutela dei monumenti in Ungheria dopo la liberazione. Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung. Tom. II. Fasc. 1—2 99—134 K.  
 Entz Géza : Középkori építészetünk munkaszerkezetének kérdéseihez. AÉ. 1952. 79. 2. sz. 147—149.  
 Entz Géza : Műemléki feladatok. Múz. Hír. 1953. 1. sz. 24—25.  
 Entz Géza : Adalék Kolozsvár építéstörténetéhez. Eötv. Loránd Tud. Egy. Bölcs Tud. karának Évkve Bp. 1952. 146—151.  
 Entz Géza : Harina (Herina) románkori temploma. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 20—34.  
 Gerevich László : A Nagyboldogasszony templom elrabolt kincsei. »Budapest« I—1945. 100—103.  
 Gerevich László : Buda középkorának beszélő emlékei. Új Budapest, 1948. 21—23. Képek.  
 Gerevich László : Budavár egyetlen gotikus városunk. »Budapest« III—1947. 1—12. Képek.  
 Gerevich László : Castrum Budense. AÉ. 1952. 79. 2. sz. 150—165.  
 Gerevich László : Zamok Budii. Acta Hist. Art. Acad. Scient. Hung. 1953. 15—38. 16 tábla.  
 Gerevich László : Középkori városkép a romok között. »Budapest« I—1945. 1. sz. 29—32. Képek.  
 Gerevich László : Gotikus házak Budán. Kny. Budapest Régiségei. 4r, 112 K, 118 L. Bp. é. n. (1950.)  
 Gerevich László, Seill K. — Holl I. : Megjegyzések a budai vár XIII. századi építéstörténetéhez. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 210—218.  
 Gerő László (szerk.) : Magyar építészet. 4r, 120 L, 209 képes tábla, Bp. 1954.  
 Gerő László : A Bazilika kupolája. »Budapest« III—1947. 288—289 Képek.  
 Gerő László : Az építészet koraeklektikus stílusa. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 99—106. Képek.  
 Gerő László—Csemegi József : A pesti városmag rendezése és a műemlékvédelem. Ép-Épt. II—1950. 4. sz. 260—268. 10 K.  
 Gerő László : Megelőző műemlékvédelem. 4r, 40 L, 64 K. Bp. 1950. Ismerteti : d. d. Szab. M. V—1951. 378—379.  
 Gerő László : Műemlékeink védelme. 8r, 30 L. Bp. 1954.  
 Gerő László : Műemlékfelmérések 1950—52-ben. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. 200—203. Képek.  
 Gerő László : Műemlékvédelem társadalmi munkában. Múz. Hír. 1951. II. sz. 27—29.  
 Gerő László : Városok műemlékei és városképi vizsgálata. Ép-Épt. III—1951., 9—10. sz. 522—536. 26 K.  
 Gerő László : Vezető az egri várhoz. Sokszorosítás. 8r, 8 L, 3 K, Bpest. 1952.  
 Gerő László : A budai vár helyreállítása. 8r, 223 L, 88 K, 5 T, Bp. 1951.  
 Gerő László : A budai várpalota rövid építéstörténete. Magy. Tud. Akad. II. Társad. — Tört. Tud. Oszt. Közl. 3 sor. 1951. II. köt. 53—60.  
 Gerő László : A belvárosi plébániatemplom, Kis 8r, 10 K, 31 L. Bp. 1950.  
 Gerő László : A Szervita-tér. (Kny. »Budapest«) 4r, 13 K, 12 L. Bp. 1947. — »Budapest« III—1947. 60—67. Képek.  
 Gerő László : Az építészet koraeklektikus stílusa. Művtört. Ért. 1952. 99—107



*Horváth Tibor Antal*: Adatok a XVI. századi magyar pénztörténetéhez. Numizm. Közl. I.—II. 1951—1952. 60—64.

*Imrényi Imre*: A Bécsikapu-tér 7. sz. épület története. M. Építőműv. II—1953. 117—120.

*Imrényi Imre*: A klasszicizmus stílusváltozatainak kifejlődése a Kiskunság építészetében. Magy. Építőműv. I—1952. 67—72.

*Kapossy János*: Mégegyszer a budai királyi vár tervező mesteréről. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 123—130.

*Kardos György*: Kis művek—nagy mesterek. T. és F. 1948. 17—19. 10 K.

*Kardos György*: A péceli Ráday-kastély. Az esztergomi Szt. Anna-templom. Magy. Építőműv. I—1952. 73—80.

*Kardos György*: A magyar barokk és copf építészet rövid összefoglalása. (Sokszorosítás). 8r, 34 L, Bp. 1952.

*Kardos György*: Építészettörténeti és építőművészeti tanulmányok. 8r, 165 L, Képek, Bp. 1953.

*Kardos György*: A szovjet építészsnevelés tanulságai. Építőműv. I—1952. 5—6. sz.

*Kardos György*: A magyar klasszicizmus stilisztikai kérdései. Ép.—Épt. 1951. 502—513.

*Kardos György*: Magyar klasszicista építészet. 8r, 74 K, 86 L. Budapest 1953. Ismerteti Borbíró Virgil. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 175.

*Kardos György—Rév helyi Elemér*: A magyar barokk és copf építészettörténet rövid összefoglalása. (Sokszorosítás) 33 L, Bp. 1953.

*Kodály Zoltán—Borbíró Virgil*: A pesti Vigadó. (Kny. »Budapest«). 4r, 8 L, 8 K. Bp. é. n. (1946).

*Kovács Zsuzsanna*: A Néphadsereg Színháza. A Víg-színház ujjáépítése. M. Építőműv. I—1952. 49—55.

*Lestyán Sándor—Zakariás G. Sándor*: 2000 yeárs old Budapest. 8r, 41 K, 45 L. Bp. 1945.

*Lestyán, Alexandr—Zakariás, Alexandr*: 2000 letnyi Budapest. 8r, 40 K, 27 L. Bp. 1945.

*Makon Ferenc*: A pusztítás és építés története a budai várban. Művelt Nép V—1954. 30—31.

*Nagy István, kisléghi és Pogány Frigyes*: A Műemlék helyes értékelése. Ép—Épt. II—1950. 385—397. 13 K.

*Nagy István, kisléghi és Pogány Frigyes*: Műemlékvédelem a háború utáni városrendezésben. T. és F. XX—1947. 36—37. 4K.

*N. n.*: Megalakult Pécselt a műemlékvédelmet ellenőrző művész-bizottság. Művelt Nép V—1954. 9. sz.

*N. n.*: Művészettörténeti tanulmányok. Adatok, rajzok és képek 8 magyar domonkos zárdáról. Kis 8r, 32 K, 16 L. Bp. 1948.

*Ortutay Gyula*: Az építészet a magyar kultúrpolitika szolgálatában. Ép—Épt. I—1949. 3. sz. 15.

*Patek Erzsébet—Seidl Kornél*: A budavári középkori ásátások. Múz. Hír. 1953. 13—16.

*Pálinskás László*: A belvárosi plébániatemplom. »Budapest« II—1946. 397—409. Képek.

*Péczeli Béla*: A városok városképi és műemléki vizsgálatának eredményei 1950—51-ben. Múz. Hír. 1952. II. sz. 80—82.

*Pogány Frigyes—Horler Miklós*: A műemlékek nyilvántartása. 49 L, 27 T. Bp. 1952.

*Pogány Frigyes*: Gyakorlati építészeti esztétika. Sokszorosítás. 41 L. Bp. 1953.

*Pogány Frigyes*: Terek és utcák művészete, 8r, 214 L, 192 K. Bp. 1954. Ismerteti Gogolák Lajos: Szab. M. VIII—1954. 381—382.

*Pogány Frigyes—Nagy István, kisléghi*: Műemlék és újjáépítés. T. és F. XIX—1946. 88—90.

*Rados Jenő—Zádor Anna*: A magyar klasszicista építészet hagyományai. — A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete. 8r, 71 L, 56 K. Budapest 1953. Ism. Borbíró Virgil. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 175—176.

*Rados Jenő*: Építészettörténet összefoglalás a bpesti Műszaki Egyetem 2. éves építész-mérnöki hallgatók B. tagozata részére. 128 L, Bp. 1951. Magy. Nemz. Bibl. 1951. márc. 3. füzet 71.

*Rados Jenő*: Műemlékjellegű épület helyreállítás a Várban. Magy. Építőműv. I—1952. 20—23.

*Rados Jenő*: Architecture of Hungarian Classicism. Műegytemi Közl. 1948.

*Rév helyi Elemér*: A budapesti Egyetemi templom. Műv. Szeml. I—1948. 3. sz. 2 K.

*Rév helyi Elemér*: Adatok Gode Lajos művészetéhez. A M. Műv. t. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 489—497. Képek.

*Rév helyi Elemér*: A veszprémi vár épületei. Magy. Építőműv. II—1953. 1—2. sz. 51—55.

*Sóder Alajos*: A feudális társadalmak építésze. I. 1. Korai-keresztény építészet. 109 L, Bp. 1953.

*Sóder Alajos*: Magyarország építészetének története I. rész. Sokszorosítás, 86 L, 39 tábla. Bp. 1953.

*Sóder Alajos*: A feudális társadalmak építésze I. 2. 89 L. Bp. 1953.

*Szabó László*: Bártfai: Hol állott a királyi palota? Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 219—220.

*Szegi Pál*: A diszlet. Alkotás I—1947. 7—8. sz. 41—47. Képek.

*Takács Marianna, H.*: A pácini kastély. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 123—130. Képek.

*Takács Marianna, H.*: A kékedi Melczter-kastély. A M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 73—89. Képek.

*Valkó Arisztid*: A fertődi Esterházy-kastély művészei. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 134—137.

*Valkó Arisztid*: A solymári vár hadtörténelmi jelentősége, egyes emlékei és ábrázolásai. A. É. 1950. 2. sz. 96—99. Kny. 1951.

*Vargha László*: Klasszicista jelleg a nagykunági népi építészetben. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 81—92. Képek.

*Ybl Ervin*: A budai várkertbázár. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1951. 167—173.

*Ybl Ervin*: Ybl Miklós (1814—1891). Term. és Társ. XIII—1954. 360—364.

*Zakariás G. Sándor*: Pesti építőmesterek munkássága 1850—1860-ig. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1953 (1954). 555—607. Képek.

*Zakariás G. Sándor*: Újabb adatok Bpest építészettörténetéhez. A M. Művt. Munkaköz. Évk. 1951. 111—113. K.

*Zádor Anna*: Magyar építészettörténet. 4r, 39 L. Bp. 1952.

*Zádor Anna, H.*: A budapesti Nemzeti Múzeum. Műv. szeml. I—1948. 1. sz. 6 K.

*Zádor Anna*: Pollack Mihály Tolna megyei építkezései. A M. Műv. tört. Munkaközöss. Évkönyve 1953 (1954). 185—223. Képek.

*Zolnay László*: Műemlékvédelem egykor. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 142.

*Zolnay László*: A XIII—XIV. sz-i budavári királyi szálláshegy. Műv. tört. Ért. 1952. 15—28.

*Zolnay László*: Még egy szó a budavári XIII—XIV. századi királyi szálláshely hollétéről és a déli palota építése időpontjáról. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 204—209. Képek.

*Zoltán László*: A klasszicista Pécs. M. Építőműv. I—1952 120—127.

## b) Szobrászat

*Aggházy Mária*: A pozsonyi székesegyház egykori stallumszobra. M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1953 89—901.

*Balogh István*: Izsó Miklós és a Csokonai szobor. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 99—104.

*Balogh Jolán*: Báthory András Madonnája. Szépm. Múz. Közl. 1947. 1. sz. 23—30. Képek.

*Balogh Jolán*: Középkori faszbainak stíluseredetéről. M. Tud. Ak. II. Társ. Tört. Tud. Oszt. Közl. 3 sor. 1951. 41—52. Képek.

*Balogh Jolán*: Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 107—110. Képek.

*Bán Imre*: Herbenstreit József szobrai Gyöngyösön. Műv. tört. Ért. 1952. 133.

*Beck András*: Gondolatok a kisplasztikáról és a nagyplasztikáról. Szab. M. VIII—1954. 62—65.

*Csatkai Endre*: A nyugatmagyarországi barokk szobrászat problémái. M. Tud. Akad. II. Társad. Tört. Oszt. Közl. 3. sorozat. 1951—II. 91—102.

*Csemegi József*: Hol állott egykor Szent László nagyváradi lovaszobra? Antiqu. Hung. II—1948. 189—205. Képek.

*Dercsényi Dezső*: Megjegyzések Járdányi—Paulovits István cikéhez (A somogyvári szt. István dombormű) AÉ. 1950. 77. K. 126—127. L.

*Dercsényi Dezső*: Adalékok a pécsi domborművek ikonográfiájához. AÉ. 1950. 77. köt. 2. sz. 90—96 L. 2 T.

*Fülep Lajos*: Izsó Miklós. Magy. Tud. Ak. Társad. Tört. Tud. Oszt. Közl. 1954. 4. köt. 1—2. sz. 27—33.

*Fülep Lajos*: Izsó Miklós. Szab. M. VII—1953. 155—160.

*Gádor Endre—Pogány Ö. Gábor*: Magyar szobrászat. 4 r, 20 L, 82 K, 40 T. Bp. 1953. Ismerteti Soós Gyula. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 174.



- Gerevich László*: A budai szobrászat és a prágai Parler-műhely. A M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 57—73. Képek.
- Henszelmann Lilla*: Fadrusz János emlékezete. 1868—1903. Term. és Társ. XII—1953. 11. sz. 679—680.
- Henszelmann Lilla*: Fadrusz János élete és művészete levelei tükrében. Szab. M. VII. 1953. 261—266.
- Henszelmann Lilla*: Strobl Alajos öt szobra. Az O. Szépműv. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 125—128. Képek.
- Horváth Tibor Antal*: Ismeretlen levéltári adatok az ötvösök történetéhez főként a XVI—XVII. században, Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 176—180.
- Járdányi-Paulovics István*: A somogyvári ún. Szent István dombormű. A. É. 1950. 77 K. 124—127. L.
- Kádár Zoltán*: A somogyvári ún. Sámson dombormű képtípusáról. A. É. 1950. 77 K. 2. füz. 127—130 K.
- Lestyán Sándor*: Egy szobor hegedűszóából öntve. »Budapest« III—1947. 81—85. Képek.
- Meller Péter*: La fontana di Mattia Corvino a Visegrád. Annuario dell' Istituto Ungherese di Storia dell' Arte di Firenze. Vol. I. 1947. 47—73. L. 15 K.
- Meller Péter*: Gotikus és renaissance kutak Magyarországon. MM. XV—1948. 183 L. 9 K.
- Nagy Emese*: A székesfehérvári István koporsó keletkezése. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 101—106. Képek.
- Nagy Emese*: Adatok Árpád-kori magyar kőfaragásunk technikai kérdéseiről. A. É. 1954. 81 köt. 1. sz. 60—64. 2 Tábla.
- Nagy Zoltán*: A szegedi kőbárány. 8r, 12 L. 9 K. Kny. Tiszatáj 1947. Szeged 1947.
- Pogány Frigyes*: A szobrászat és építészet kapcsolatáról. Szab. M. VII—1953. 201—214.
- Soós Gyula*: Magyar történelmi kislasztika a XIX. században. Művtört. Ért. 1954. 1 sz. 92—101. Képek.
- Soós Gyula*: Magyar szobrászat a XIX. szdban. Term. és Társ. XIII—1954. 231—234.
- Soós Gyula*: Huszár Adolf 1843—1885. A M. Művtört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 223—237. Képek.
- Ujvári Béla*: A Kolozsvári testvérek Szent György szobra. Műv. szeml. I—1948. 4. sz. 8 K.
- Ujvári Béla*: Izsó Miklós. Műv. szeml. I—1948. 2. sz. 8 K.
- Vayer Lajos*: Angol király képe a pesti Vigadón. »Budapest« III—1947. 1. sz. 19—20. Képek.
- c) Festészet és grafika
- Abonyi Arany, M.*: Rombauer János, az orosz-magyar művészeti kapcsolatok úttörője. Műv. Szeml. II—1949. 4—5. sz. 20 K.
- Aggházy Mária*: Pietà. Egy barokk motívumvándorlás kérdése. Regn. 1944. (1946) 3—14.
- Aggházy Mária*: A Szépművészeti Múzeum néhány miniaturás kódexlapja. A Szépm. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 29—35. Képek.
- Aradi Nóra*: Nagybánya értékeléséhez. A M. Tört. Munkak. Évk. 1953. 423—435. Képek.
- Aradi Nóra*: A magyar történeti festészet kifejlődése. 8r, 14 L. Bp. 1954.
- Balogh, Jolán*: Albertus pictor Flórentinus. Annuario dell' Istituto Ungherese di Storia dell' Arte di Firenze. Vol. I. 1947. 74—80. L. 1 K.
- Baskai Ernő*: Megfiatalított művészalmok. (Szinyei Majálisának restaurálása kapcsán.) Él. és Tud. III—1948. 494—496. Képek.
- Baskai Ernő*: Pusztuló és hamisított festmények. Él. és Tud. VI—1951. 649—652. Képek.
- Bedő Rudolf*: Alexandra Pavlovna magyarországi arcképei és egyéb képmásai. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 140—148. Képek.
- Bence László*: Munkácsyról és a Munkácsy kiállításról. Szab. M. VI—1952. 458—465. 5 K.
- Berkovics Ilona*: Megjegyzések Végvári Lajos »Zichy Mihály« cikéhez. Szab. M. VII—1953. 76—78.
- Berkovics Ilona*: Zichy Mihály és az orosz művészet. A Magy. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1953 (1954). 237—291. Képek.
- Berkovics Ilona*: Than Mór (1828—1899). Szab. M. VII—1952. 229—234.
- Berkovits Ilona*: La miniatura ungherese nel periodo degli Angioni. Janus Pann. (Róma). 1—1947. 67—125. Képek. — Kny. 8r, 63 L., 9 K. Róma, 1947.
- Berkovics Ilona*: Egy Corvin-kódex származása. M. Kszle LXIX—1945. 22—37. Képek.
- Bernáth Aurél*: A Szinyei Társaság és művészetünk útja. Kny. Válasz. 8r, 8 L. Bp. 1947.
- Bernáth Aurél*: 1848 művészete. Az első nemzedék. MM. XV—1948. 69—74. 5 K.
- Bernáth Aurél*: Kaposvári évek. A két Rippl Rónai (R. Rónai József és R. R. Ödön). Csillag VIII—1954. 379—398.
- Bényi László*: Zichy Mihály orosz illusztrációi. Szovj. Kult. IV—1952. 11. sz. 31—32.
- Bényi László*: Új Zichy-kép a Szépművészeti Múzeumban. Szab. M. VII—1953. 234—235.
- Bényi László és B. Supka Magdolna*: Zichy Mihály. 8 r, 68 L., 92 K. Bp. 1953. Ismerteti Németh Lajos. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 176—177.
- Bényi László*: A »Honfoglalás« a Múcsarnokban. Szab. M. VI—1952. 410—413. 3 K.
- Bényi László*: »Munkácsy« az első magyar képzőművészeti kultúrfilm. Múz. Hír. 1953. I. sz. 41—43.
- Bényi László*: Munkácsy. Művelt Nép III—1952. 8. sz.
- Biró Béla*: Levél Madarász Viktor képeiről. Kossuth Lajos levele Madarász Viktorhoz. Szab. M. VI—1952. 68—73. 3 K.
- Biró Béla*: Lotz Károly (1833—1904.) Szab. M. VIII—1954. 126—129.
- Biró Béla*: Egy Avenarius festmény. A Műv. tört. Munkaközöss. Évkve 1951. 113—114. K.
- Biró Béla*: Markó Károly ismeretlen levele Zichy Edmondhoz 1854-ből. Szépműv. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 112—119.
- Biró Béla*: Rosenthal Dávid önarcképe. Szépműv. Múz. Közl. 1949. 3. sz. 49—50.
- Biró Béla*: Simó Ferenc nyolc képe a Szépművészeti Múzeumban. Szépműv. Múz. Közl. 1948. 2 sz. 61—64. Képek.
- Biró Béla*: Waldmüller beadványa a magyar országgyűléshez 1847-ben. A M. Műv. Tört. Munkaközösség Évkönyve. 1951. 122—128.
- Bodnár Éva*: Adatok Tornyai János művészetéhez. A M. Műv. Tört. Munkaköz. évkve 1951. 184—196.
- Bodnár Éva*: Tornyai János 1869—1936. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve 1952. 199—208. Képek.
- Bolemanné, Turcsányi Erzsébet*: Markó Károly: »Olasz idill« Műv. szeml. I—1948. 4. sz. 10 K.
- Csatkai Endre*: Az Altomonte-k és Schaller István szerepe a soproni barokk festészetben. Műv. tört. Ért. 1952. 69—75. Képek.
- Csatkai Endre*: Steinacker Károly soproni biedermeier festő. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. 147—150. Képek.
- Cseh Miklós*: A nagybányai festészet kialakulásának néhány sajátossága. Szab. M. VII—1953. 161—167.
- Csernátorny Zsuzsa*: Mednyánszky László rajzai és vázlatai. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve 1952. 181—184. Képek.
- Csók I.*: Szőnyi I. stb. Nagybánya a magyar művészetben. Szab. M. VII—1953. 221—225.
- Csók István*: Emlékezéscím. 16 r, 151 L., 28 K. Bp. é. n. (1945). MM. XV—1948. 74—75. Ismerteti: L. S. »Budapest« I—1945. 138.
- Csók István* önvallomásaiból. Műv. szeml. II—1949. 6—7. sz. 12.
- Dávid Katalin*: A XIX. szd polgári festészete. Bp. 1951. Int. 12 l.
- Dercsényi Dezső*: A budai Képes Krónika. »Budapest« I—1945. 3. sz. 89—93. Képek.
- Dénes Jenő*: A festménymegóvás háború utáni feladatai. MM. XV—1948. 103.
- Dési Huber Istvánné*: Képzőművészetünk a magyar népi demokráciában. Szab. M. III—1949. Külön ápr.-i szám. 7—10.
- Domján József*: A fametsző technika útja. Él. és Tud. VII—1952. 357—359. Képek.
- Entz Géza*: XV—XVII. századi bekarcolások falfestményeken. Művtört. Ért. 1952. 131—132.
- Erdei Sándor*: Madarász Viktor. Szab. M. VI—1952. 208—211.
- Ék Sándor*: A szovjet festészet néhány tanulsága. 8r, 23 L. Bp. 1950.
- Farkas Zoltán*: Munkácsy és Sedelmeyer. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1953 (1954). 607—613.
- Farkas Zoltán*: Munkácsy Mihály realizmusa. Szab. M. V—1951. 498—502.
- Farkas Zoltán*: Paál László. Nagy 8r, 61 L. Képek. Bp. 1954.
- Farkas Zoltán—Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály válogatott levelei. 8r, 228 L. Bp. 1952.
- Fejős Imre*: Az országgyűlési ifjúság litográfáló társasága. A M. Tört. Munkaköz. Évkve. 1951. 118—120. Képek.



- Fejős Imre*: Egy Zichy-kép sorsa. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 156—157.
- Főnyi Géza*: A mozaik-kép. Szab. M. II—1948. 372—374. Képek.
- Főnyi Géza*: A mozaikművesség. ÉL. és Tud. VIII—1953. 423—425. Képek.
- Főnyi Géza*: A mozaikról. Alk. I—1947. 9—10. sz. 14—19. Képek.
- Frank János*: A magyar politikai karikatúra 1867—1875. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1951. 90—101. Képek.
- Garas Klára*: A magyar történelmi festészet a XVII. században. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 59—68.
- Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVII. században. 8r, 206 l., 27 tábla. 52 K. Bp. 1953 (1954). Ismerteti Aggházy Mária. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 307.
- Garas Klára*: Magyar grafika a felvilágosodás korában. Szab. M. III—1949. 188—194. 10 K.
- Gáborjáni Szabó Kálmán*: A fametszet. Műv. szeml. II—1949. 4—5. sz. K.
- Gáborjáni Szabó Kálmán*: A freskó. Műv. szeml. II—1949. 2—3. sz. 20 K.
- Gács György, Z.*: A festészet technológiája. 8r, 144 l., 6 K. Bp. 1954.
- Genthon István*: Ferenczy Károly 1862—1927. 8r, 12 l. Képek. Bp. 1953.
- Genthon István*: Ferenczy Károly 14 levele. A magy. Művtört. Munkaköz. Évkve. 1952. 192—199.
- Genthon István*: Buda legrégebbi ábrázolása. »Budapest« I—1945. 1. sz. 3—5. Képek.
- Gerlótei Jenő*: A la découverte de l'art hongrois: La peinture dans les dernières années. Les Beaux-Arts, Bruxelles, 1948. jún. 25.
- Gerszi Teréz*: A magyar történelmi litográfia. A Műv. Tört. Munkaköz. Évkve 1952. 48—64. Képek.
- Gogolák Lajos*: Csók István. Szab. M. VIII—1954. 392—404. Képek.
- Jenei Ferenc*: Adalékok a győri képirás történetéhez. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. 175—176.
- Hoffmann Edith*: Barabás Miklós. Nagy 8r, 64 l., 77. K. Bp. 1950. — Ismerteti Vayer Lajos. Művtört. Ért. 1952. 144. 1.
- Kassák Lajos*: Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig. Kis 8r, 43 K, 93 l., Bp. 1947. Ismerteti Schalk László. Szab. M. I—1947. 131—132.
- Kádár Zoltán*: Mátyók Ádám. Építünk III—1952. 60—62.
- Kákay Szabó György*: A majális újra régi színeiben ragyog. MM. XV—1948. 20—21. 2 K.
- Kiss Pál, M.*: A paraszt ábrázolása a magyar festészetben. Szab. M. II—1948. 201—206. 10 K.
- Kiss Pál, M.*: Barabás Miklós élete önéletrajzában. Szab. M. II—1948. 46—47.
- Kiss Pál*: Bolyai Farkas a művész. (1775—1856) Szab. M. I—1947. 73—74. 3 K.
- Kiss Pál M.*: Elfelejtett magyar művészek. Szabó János (1784—1851) Szab. M. II—1948. 247—248. 2 K.
- Kiss Pál M.*: Magyar festők Bukarestben a 19. században. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 87—98. Képek.
- Kiss Pál M.*: Dósa Géza 1846—1871. A M. Műv. Munkaköz. Évkve. 1952. 166—176. Képek.
- Kiss Pál, M.*: Thorma »Talpra magyar« képe. Szab. M. II—1948. 73—74. K.
- Lafla Edit*: Adatok a jakabfalvai oltár ikonográfiájához. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 160—161.
- Lafla Edit*: Schallhas Károly művészetéről. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 497—507. Képek.
- Lafla Edit, Sz.*: Kisfaludy Károly festői működéséről. A Műv. Tört. Munkaköz. Évkönyve. 1951. 114—117. Képek.
- Lányi Vera*: Festőink az 1896. évi millenáris kiállításon. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 375—391. Képek.
- Lyka Károly*: 1848 művészete. MM. XV—1948. 47—52. 4 K.
- Lyka Károly*: Magyar festők orosz földön a XIX. században. Szab. M. VI—1952. 306—307.
- Lyka Károly*: Közönség és művészet a századvégen. 1867—1896. Bp. 1947. Ismerteti Újvári Béla. MM. XV—1948. 30.
- Lyka Károly*: Magyar művészetlet Münchenben, 1867—1896. 8r, 17 K, 87 l., Bp. 1951. Ismerteti Végvári Lajos. Műv. tört. Ért. Bp. 1952. 144—146.
- Lyka Károly*: Magyar művészetlet Münchenben (1867—1886). Bp. 1951. Magy. Nemz. Bibl. 1951. 7—8. füz. 193.
- Lyka Károly*: Muraközy János. MM. XV—1948. 250—252.
- Lyka Károly*: Munkácsy Mihály. 8r, 195 l., Bp. 1952.
- Lyka Lároly*: Paál László (1840—1879) Term. és Társ. XIII—1954. 2. sz. 70—73.
- Lyka Károly*: Munkácsy Mihály. 8r, 48 l., 19 tábla. Bp. 1952.
- Nagy Zsuzsa*: Petőfi-illusztrációk. A M. Műv. tört. Évkve. 1952. 139—165. Képek.
- N. n.*: Egy francia tábornok özvegye ismeretlen Paál László képet mutatott be... Művelt Nép V—1954. 10. sz.
- N. n.*: A kritikai téma a festészetben. Szab. M. V—1951. 509—513 K.
- N. n.*: A portréművészet feladatai. Szab. M. VI—1952. 282—283.
- N. n.*: A XIX. sz. magyar festészete. 8. műlap. Bp. 1954.
- Oelmacher Anna*: Bihari Sándor. Szab. M. IV—1950. 376—385. 10 K.
- Oelmacher Anna*: Fényes Adolf és egykori kritikusai. Szab. M. IV—1950. 495—496.
- Oelmacher Anna*: Munkácsy Mihály. Kis 8r, 16 l., Bp. 1953.
- Oelmacher Anna—Sebők Éva*: Megjegyzések Bence László Munkácsy-cikkéhez. Szab. M. VI—1952. 605—609.
- Oltványi Imre*: Munkácsy Mihály életrajzi levelei. Szab. M. IV—1950. 490—495. 2 K.
- Patáky Dénes*: Kossuth és Daumier. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 144—145. K.
- Patáky Dénes*: A magyar rézkarc és rézmetszet a XVI—XX. században. Műz. Hír. 1954. márc—ápr. 102—105.
- Patáky Dénes*: A magyar rézmetszés története a XVI szdtól 1850-ig. 8r, 146 K, 415 l., Bp. 1951. Ismerteti: Gerszi Teréz. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 226—227.
- Pogány Edith*: Adalékok Markó Károly »Visegrád« c. képének keletkezéséhez. Az O. Szépm. Műz. Közl. 1954. 5. sz. 117—119. Képek.
- Pogány Ö. Gábor*: A százéves Paál László. Szivárvány. 1946. nov. 16.
- Pogány Ö. Gábor*: Szinyei példája. Fényszóró 1954. aug. 9.
- Pogány Ö. Gábor*: Csók István. Szab. M. IV—1950. 13—25. 10 K.
- Pogány Ö. Gábor*: Csók István életműve. Szabad Nép 1950. május 31.
- Pogány Ö. Gábor*: Rippl Rónai és a Nyolcak. Szab. M. II—1948. 130—136. 9 K.
- Pogány Ö. Gábor*: Festészetünk 100 éve. Szivárvány, 1948. aug. 4.
- Pogány Ö. Gábor*: Képzőművészetünk újítói Nagybányától napjainkig. Fényszóró, 1945. szept. 20.
- Pogány Gabriel Ö.*: Les révolutionnaires de la peinture hongroise. 8r, 93 K, 79 l., Bép. é. n.
- Pogány Ö. Gábor*: A magyar festészet forradalmairai. 8r, 103 K, 108 l., Bp. é. n. (1946). Ismerteti: b. s. Szab. M. I—1947. 130.
- Pogány Ö. Gábor*: Festészetünk a nagybányaiakig. Szab. M. II—1948. 33—38. 6 K.
- Pogány Ö. Gábor*: Munkácsy Mihály. 8r, 7 l., Bp. 1952.
- Pogány Ö. Gábor*: Munkácsy Mihály. Szabad Nép 1950. ápr. 30.
- Pogány Ö. Gábor*: Munkácsy Mihály: Sztrájk. Művelt Nép 1950. VII.
- Pogány Ö. Gábor*: Emlékezés Munkácsy Mihályra születésének 100. évfordulóján. Délbáb 1944. márc. 4.
- Pogány Ö. Gábor*: Munkácsy Mihály. Szab. M. IV—1950. 162—173. 8 K.
- Rabinovszky Máriusz*: Rippl Rónai József: Szüleim negyven évi házasság után. Műv. Szeml. I—1948. 7. sz. 2 K.
- Rabinovszky Máriusz*: Haladó hagyományok a magyar festészetben. Szab. M. IV—1950. 190—206. 6 K.
- Rabinovszky Máriusz*: A legújabb kor küszöbén. A festészet 1800 körül. Szab. M. II—1948. 213—220. 5 K.
- Radocsay Dénes*: A rudniczai Madonna. Műv. tört. Ért. 1952. 75—77. K.
- Radocsay Dénes*: Egy magyarországi középkori táblaképről. Szépm. Műz. Közl. 1949. 3. sz. 37—39. K.
- Radocsay Dénes*: Elfelejtett és elvesztett középkori magyarországi táblaképek. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 91—99.
- Radocsay Dénes*: Thorma János levele Réti Istvánhoz. MM. XV—1948. 255—256.
- Radocsay Dénes*: Hollósy Simon leveleiből. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve. 1951. 173—181.
- Radocsay Dénes*: Egy művész levele (Réti István). »Budapest« III—1947. 17. Képek.
- Radocsay Dénes*: A középkori Magyarország falképei. 8r, 254 l., 132 K. Bp. 1954. Ismerteti: Dercsényi Dezső. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 303—307.



- Radocsay Dénes*: Thorma János 1870—1937. A M. Műv.Tört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 391—423. Képek.
- Radocsay Dénes*: Két hervartói oltárszárnyról és a palocsai Szt. Katalinról. Szépm. Múz. Közl. 1954. 4. sz. 76—81. Képek.
- Radocsay Dénes*: A gogánváraljai festett famennyezet lengyel rokonsága. M. Tud. Ak. II. Társ. Tört. Tud. Oszt. Közl. 3. sor. 1951. 61—65. Képek.
- Radocsay Dénes*: Ricordo romano di Munkácsy. Jan. Pann. I—1947. 514—516.
- Radocsay Dénes*: Mednyánszky László. Művelt Nép. III—1952. 5. sz. 2 K.
- Radocsay Dénes*: Mednyánszky László 1852—1919. Szab. M. VI—1952. 216—221. 2 K.
- Rajnai Miklós*: Paál László. Szab. M. VIII—1954. 198—203.
- Rajnai Miklós*: Szinyei Merse Pál 1845—1920. 4r, 16 K, 22 L. Bp. 1953. Ismerteti: Ybl Ervin. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 177—178.
- Rajnai Miklós*: Szinyei Merse Pál (Műv.Tört. Kiskvtár) 8r, 23 L, 16 T.
- Rajnai Miklós*: Mészöly Géza. Szab. M. V—1951. 247—254. 7 K.
- Rajnai Miklós*: Mészöly Géza. 4r, 55 L, 48 K, Bp. 1953.
- Rajnai Miklós*: Mészöly Géza 8 r, 52 L, 68 K. Bp. 1953.
- Rajnai Miklós*: A Munkácsy-album. Szab. M. IV—1950. 189.
- Redő Ferenc*: Hozzászólás Bencze László Munkácsy-cikkéhez. Szab. M. VII—1953. 44—47.
- Róza György*: Adat a magyarvonatkozású grafika történetéhez. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 162.
- Róza György*: Adatok Borsos József arcképfestészetéhez. A Műv. Tört. Munkaközöss. Évkve. 1951. 14—15. Képek.
- Róza György*: Petőfi Sándor képmásai. Irod. Tört. 1951. 207—217.
- Schalk László*: Vigyázat mázolvai! (A dilettantizmus ellen). Művelt Nép I—1947. 8. sz. 9.
- Sebők Éva*: Megjegyzések Bencze László Munkácsy cikkéhez. Szab. M. VI—1952. 607—609.
- Seenger Ervin*: Adalékok Szentgyörgyi János művészetéhez. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 152—155. Képek.
- Somogyi Barnabás*: Néhány adat az anatómiai és műtétani ábrázolás hazai történetéhez. Orv. Hetilap, 1953. 13. sz. 361—363.
- Soltész Zoltánné*: Hollósy Simon leveleiből. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1953 (1954). 613—633.
- Szegi Pál*: A tájkép. Szab. M. II—1948. 346—355. 11 K.
- Szegi Pál*: Megjegyzések Bencze László Munkácsy-cikkéhez. Szab. M. VI—1952. 529—530.
- Szegi Pál*: Szinyei Merse Pál 1845—1920. Szab. Műv. VI—1952. 211—216. 2 K.
- Szegi Pál*: Munkácsy. Szab. M. VI—1952. 569—575. 5 K.
- Szegi Pál*—Kazinczy János: Megjegyzések Bencze László Munkácsy-cikkéhez. Szab. M. VI—1952. 529—531.
- Szegi Pál*: Rippl Rónai József. T. és F. XXI—1948. 21—26. 9 K.
- Szemő Piroška, D.*: A magyar folyóirat-illusztráció kezdetei. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve 1953 (1954). 101—185. Képek.
- Szentgyörgyi Kornél*: Jegyzetek az életképről. Szab. M. VII—1953. 134—237.
- Szentiványi Gyula*: Egy pesti festő a párisi kommunben. (Győrök Leó) »Budapest« I—1945. 3. sz. 123 K.
- Székelly Zoltán*: Madarász Viktor. 8 r, 47 L, 9 tábla. Bp. 1952.
- Székelly Zoltán*: Madarász Viktor 8 r, 87 L, 25 tábla. Bp. 1954.
- Székelly Zoltán*: Válasz Rabinovszky Máriusz glosszájára (Madarász Viktorról). Szab. M. VI—1952. 511—514.
- Szinyei Merse Félix*: Emlékezések édesatyámról. MM. XV—1948. 120—126.
- Tamássy Rosina*: L'arte di Michele Zichy e le Sue illustrazioni per il Faust di Goethe. Jan. Pann. I—1947. 499—105 K.
- Tehel Péter*: Orlai Petrich Soma. Szab. M. VI—1952. 108—114. 4 K.
- Tehel Péter*: Orlai Petrich Soma. Adatok a magyar történeti festészet megalapítójának életéhez. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve 1951. 150—158.
- Tyihomirov A. Ny.*: Hollósy Simon (1857—1918) Szab. M. VIII—1954. 35—41.
- Tyihomirov A.*: Hollósy Simonról, a új magyar művészetről, a magyar-szovjet kulturális kapcsolatok elmélyítéséről. Művelt Nép V—1954. 3. sz. 6.
- Turcsányi Erzsébet*: Az igazi Majális. Szab. M. II—1948. 137—138. K.
- Vajda Pál*: A szabadságharc orosz festője (Villevalde) Szab. M. VI—1952. 115—116.
- Vargha László*: Rombauer János ismeretlen festménye. Műv. tört. Ért. 1953. I—2. 150—152. K.
- Vayer Lajos*: La guerra per l'indipendenza ungherese 1848—49 nelle illustrazioni della stampa italiana dell'epoca. Biblioteca Italo-ungherese del Risorgimento. 1948. 2. sz. 77—102. 31 K.
- Vayer Lajos*: Martinovics képmásai. Szdk 1945/46. 138—146.
- Vayer Lajos*: Pesti mester budai látképe a rokokó idejéből. »Budapest« III—1947. 95 1.
- Vayer Lajos*: Kossuth alakja az egykorú művészetben. Kossuth Emlékkönyv, Bp. 1952. II. köt. 435—470. 4 K.
- Végvári Lajos*: Gondolatok Zichy Mihályról. Szab. M. VI—1952. 538—543. 3 K.
- Végvári Lajos*: Fényes Adolf. Szab. M. III—1949. 447—455. 8 K.
- Végvári Lajos*: Deák Ébner Lajos. Szab. M. IV—1950. 111—120. 8 K.
- Végvári Lajos*: Szolnoki művészet. 4 r, 80 L, 40 K. Bp. 1952. Ismerteti: Körner Éva. Műv.tört. Ért. 1954. 1. sz. 182.
- Végvári Lajos*: Szolnoki művésztelep. Szab. M. III—1949. 492.
- Végvári Lajos*: Réti István »Agitátor« c. képéről. Szab. M. VIII—1954. 220—226.
- Végvári Lajos*: Adalékok Munkácsy Mihály stílusának kialakulásához. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve, 1951. 80—89.
- Végvári Lajos*: A Munkácsy-iskola. Szab. M. IV—1950. 181—187.
- Végvári Lajos*: A Munkácsy-kérdés. Szab. M. IV—1950. 174—180.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály. 2 r, 4 L, 6 K. Bp. é. n. (1950).
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály. (Képanyag) 4 r, 27 L, 24 tábla. Bp. 1952.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály. Világosság 1950. máj. 10.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály. Magy. Nemz. 1950. máj. 7.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály. Művelt Nép 1952. 5—29. Képek. Ismerteti: Radocsay Dénes. M. Műv.tört. Ért. 1953. 1—2. 225—226.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály válogatott levelei. 8 r, 226 L. Bp. 1952. Ismerteti: Farkas Zoltán.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály válogatott levelei. Bevezető. Művelt Nép 1952. 5—10.
- Végvári Lajos*: Munkácsy Mihály (németül) 2 r, 24 K, 40 L. Bp. 1952.
- Végvári Lajos*: Munkácsy: »Tépcsinalók«-ja. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve, 1953 (1954). 291—321. Képek.
- Wertheimer Klára*: Aristide Maillol levelei Rippl Rónai Józsefhez. Műv.tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 110—118. Képek.
- Wilhelm Gizella*: Than Mór. 8 r, 52 L, 28 K. Bp. 1953. Ismerteti: Aradi Nóra. Műv.tört. Ért. 1954. 2. sz. 310—312.
- Wilhelm Gizella*: Kovács Mihály szabadságharci csataképe. Szab. M. III—1949. 195. K.
- Wilhelm Gizella*: Barabás Miklós 1843-ban Párisban festett arcképei. A M. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve, 1951. 121. Képek.
- Ybl Ervin*: Szinyei Merse Pál rajzai. A Műv. Tört. Munkaköz. Évkve. 1953 (1954). 321—375. K.
- Ybl Ervin*: Hollósy Simon és Max Buri. MM. XV. 1948. 177—179. 3 K.
- Ybl Ervin*: Gautier és Munkácsy. Műv.tört. Ért. Bp. 1952. 141—142. K.
- Zádor Anna*: Munkácsy Mihály. Művelt Nép I—1950. 3. sz. 4. 2 K.
- Zádor Anna*: A százéves Szinyei. MM. XV—1948. 159—162. 2 K.
- Zádor Anna*: A hamisításokról. MM. XV—1948. 277—278.
- Zádor Anna*: Kiss Bálint. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve, 1952. 24—27. Képek.
- Zádor István*: Grafikai technikákról. Múz. Hir. Bp. 1952. II. sz. 48—58.
- Zolnay László*: Kossuth Lajos ismeretlen selyemszövésű arcképe. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. 145—147. Képek.
- Zsindely Endre*: Mányoky Ádám levelei Ráday Pálhoz. Műv. tört. Ért. 1954. 2. sz. 270—276.

#### d) Általános művészettörténet. Topográfia

- Baranyai Bélné*: Művészettörténeti adatok az Orsz. levéltár »Urbaria et Conscriptio« c. gyűjteményéből. Műv. tört. Ért. 1953. 180—183.
- Biró Béla*: A magyar művészet története 1800-tól napjainkig. Sokszorosítás. 114 L. Bp. 1953.
- Biró Béla*: A magyar reformkor művészete. 8 r, 14 L, Bp. é. n. (1951).



*Bíró Béla*: Magyar művészek Olaszországban a 19. század első felében. M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve, 1953 (1954). 531—555. Képek.

*Borbíró Virgil*: Debrecen. Sokszorosítás. 41 L. Bp. 1954.

*Csatkai Endre*: Sopron. 8 r, 47 L, 60 T. Bp. 1954.

*Csatkai Endre—Dercsényi Dezső stb.*: Sopron és környéke műemlékei. 4 r, 584 L, 564 K. Bp. 1953. Vita a könyvről. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 186—194.

*Dercsényi Dezső*: A kétezereves Budapest emlékei. »Budapest« II—1946. 239—240. Képek.

*Dercsényi Dezső*: Az Árpád-kori művészet problémái. Antiqu. Hung. I—1947. 1. sz. 84—91. Képek.

*Dercsényi Dezső*: Visegrád műemlékei. 8 r, 114 L, 74 K. Bp. 1951. Ismerteti: Lux Kálmán. Műv. tört. Ért. 1954. 1. sz. 173—174.

*Endrédi Zoltán Sándor*: Boldogasszony Sopron felett. 4 r, 71 L, 67 K. Sopron 1948.

*Genthon István*: Magyarország műemlékei. 8 r, 576 L. Bp. 1951. Ismerteti: Csatkai Endre. Műv. tört. Ért. 1952. 143. Ép-Épt. III—1951. 9—10. sz. 560—561. — (szegi) Szab. M. V—1951. 285—286.

*Genthon István—Gerevich Tibor*: Esztergom műemlékei. Nagy 8 r, 387 L, 365 K. Bp. 1948. — Ismerteti Csemegi József. Ép—Épt. I 1949. 62.

*Genthon István—Dercsényi Dezső*: Nógrád megye műemlékei. 4 r, 487. L. 458. K Bp. 1954.

*Genthon István—Zakariás G. Sándor*: Budapest műemlékjellegű építményeinek jegyzéke. 4 r, 80 L. Bp. 1949. Sokszorosítás.

*Gerő László*: A budai vár helyreállításának műemléki problémái. Ép. tört. és elméleti Közl. 1. sz. 1953.

*Gerő László*: Útmutató a topográfiai munka vár-anyagához. Soksz. 4 r, 34 L, 81 K. Bp. 1953.

*Heckenast Péter*: Székesfehérvári történeti városközpontja. Településtudományi Közl. 1954. 6. sz. 48—57. 12 K.

*Héjj Miklós*: Visegrád történeti emlékei. 8 r, 59 L, 45 K. Bp. 1954.

*N. n.*: Budapest műemléképületeinek jegyzéke. 8 r, 288 L. Sokszorosítás. 1954. Ismerteti: Zakariás G. Sándor. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 227—228.

*N. n.*: Városok és községek városképi és műemléki vizsgálata. Sokszorosítások. Abony, 48 L—1954. — Ajka, 47 L. 1952. — Baja, 23 L. 1951. — Balassagyarmat, 40 L. 1953. — Balatonfüred, 30 L. 1951. — Békéscsaba, 41 L. 1951. — Bodajk, 38 L. 1952. — Bonyhád, 40 L. 1953. — Cegléd, 33 L. 1951. — Celldömölk, 43 L. 1952. — Csákvár, 13 L. 1953. — Dabas, 41 L. 1954. — Debrecen, 59 L. 1951. — Eger, 58 L. 1951. — Esztergom, 62 L. 1951. — Gödöllő, 34 L. 1951. — Gyón, 38 L. 1954.

Gyöngyös, 55 L. 1951. — Győr, 88 L. 1951. — Gyula, 93 L. 1953. — Hódmezővásárhely, 34 L. 1951. — Jászberény, 65 L. 1954. — Kalocsa, 39 L. 1951. — Kaposvár, 29 L. 1951. — Kapuvár, Fertőd és környéke, 86 L. 1954. — Karcag, 36 L. 1952. — Keszthely, 38 L. 1951. — Kőszeg, 63 L. 1951. — Makó, 42 L. 1952. — Mezőtúr, 32 L. 1952. — Miskolc, 98 L. 1952. — Mór, 34 L. 1952. — Mosonmagyaróvár, 73 L. 1954. — Nagykánya, 52 L. 1952. — Nagykálló, 59 L. 1953. — Nagykőrös, 35 L. 1951. — Nyírbátor, 45 L. 1951. — Nyíregyháza, 37 L. 1951. — Pápa, 49 L. 1951. — Paks, 34 L. 1954. — Pécs, 112 L. 1951. — Putnok, 33 L. 1951. — Sárvár, 57 L. 1952. — Sopron, 248 L. 1953. — Sátoraljaújhely, 35 L. 1951. — Sümeg, 36 L. 1952. — Szarvas, 40 L. 1953. — Szeged, 65 L. 1951. — Szeghalom, 40 L. 1951. — Szekszárd, 52 L. 1952. — Szentés, 40 L. 1953. — Szentendre, 53 L. 1951. — Székesfehérvár, 86 L. 1951. — Szigetvár, 40 L. 1952. — Szolnok, 37 L. 1951. — Szombathely, 80 L. 1951. — Tata, 55 L. 1952. — Tatabánya, 24 L. 1951. — Tihany, 67 L. 1954. — Tokaj, 34 L. 1951. — Túrkeve, 34 L. 1952. — Vác, 59 L. 1951. — Várpalota, 54 L. 1952. — Vasvár, 44 L. 1952. — Veszprém, 97 L. 1951. — Visegrád, 37 L. 1951. — Zalaegerszeg, 24 L. 1951. — Zirc, 27 L. 1951.

*Nyitrai Elek*: Építkezések és téglacétegők Budán a szatmári békét követő korban. Ép. Tört. és elméleti Közl. 3. sz. 1954. 21—48 L.

*Pogány Frigyes—Heckenast Péter*: Pécs városközpontja. Településtud. Közl. 1953. dec. 52—70.

*Pogány Ö. Gábor*: A reformkor művészete. Szab. M. II—1948. 2—7. Képek.

*Pogány Ö. Gábor*: A reformkor művészete. Szírvány 1948. júl. 10.

*Radocsay Dénes*: A XIX. század magyar művészete. 8 r, 16 L. Bp. 1951.

*Révhyi Elemér*: A veszprémi vár épületei. M. Építőműv. 1953. 1—2. sz. 57.

*Tehel Péter*: A magyar nemzeti művészet kialakulásának kérdései. Az Eötv. L. Tud. Egy. Bölcs. tud. karának Évkve. Bp. 1953. 260—285.

*Vayer Lajos*: A magyar művészet 1848/49-ben. Szab. M. II—1948. 65—69. 6 K.

*Vákár Tibor*: Debrecen településtörténete és műemlékei. Városépítési Szemle I. 1954. 1. sz. 4—9. 11 K.

*Várnai Dezső*: Az esztergomi vár kőfaragó jelei. Ép. Tört. és Elm. Közl. 3. sz. 1954. 49—76.

*Vinkler László*: Képzőművészeti alkotások. Tankönyv, 8 r, 179 L. Bp. 1954.

#### IV. MAGYAR MŰVÉSZET A XX. SZÁZADBAN

##### a) Építészet

##### 1. Ház, villa, falusi építkezés.

*Borbíró Virgil*: A magyar ház tornáca. Ép-Épt. III—1951. 36—42.

*Borbíró Virgil*: Lakás vagy otthon? T. és F. XX—1947. 132—136.

*Granasztói Pál*: Kisvárosi kertek és utcák. Műv. szeml. II—1949. 8—9. sz. 8.

*Imrényi Imre*: A bécsikapu-tér 7. sz. alatti épület története. M. Építőműv. II—1953. 117—120.

*Papp Imre*: Városképi és műemlékvizsgálatok. M. Építőműv. II—1953. 181—183.

*Perényi Imre*: A szocialista városépítészet. 8 r, 91 L, 9 K. Bp. 1952.

*Ruzitska Lajos*: Budapest romváros újjáépítése. Techn. 1954. 246. füz. 33—45.

##### 2. Szociális építkezések, hivatali épületek.

*Csemegi József—Imrényi Imre*: A pesti városháza újjáépítése. Ép-Épt. II—1950. 110—134. 52 K.

*Granasztói Pál*: Egy mai banképület. (P. K.) Műv. szeml. I—1948. 4. sz. K.

*Granasztói Pál*: Közintézmények, középületek mint városképalakító elemek. Sokszorosítás, 32 L, Bp. 1954.

*Hercegh Ferencné*: A két világháború közötti szociális építkezések. A Magyar. Műv. Tört. Munkaköz. Évkve, 1951. 189—194.

*Major Máté*: Az öt éves terv és a magyar építésügy. Ép-Épt. I—1949. 1—2. sz. 9—10.

*Mikolás Tibor*: Ceglédi ravatalozó. (Ivánka András) Ép-Épt. III—1951. 18. 2 K.

*Pátzay Pál*: A Népstadion dromosza. M. Építőműv. II—1953. 181—183.

*Rátky György*: Hozzászólások a sztálintéri autóbusz pályaudvarhoz. Ép-Épt. II—1950. 249.

*Preisler Gábor—Sós Aladár—Brenner János*: Budapest városépítészeti kérdései. 8 r, 148 L. Képek. Bp. 1954.

##### 3. Vegyes építkezés.

*Borbíró Virgil*: A Budapesti Nemzeti Stadion. »Budapest« III—1947. 320—324. Képek.

*Borbíró Virgil*: A tabáni fürdőváros. »Budapest« II—1946. 3. sz. 98—99. Képek.

*Borbíró Virgil*: Kulturális épületek újjáépítése. Alkotás I—1947. 9—10. sz. 11—13.

*Borsos László—Láng Tivadar*: Az új Lánchíd és környéke. Ép-Épt. II—1950. 183—188. 10 K.

*Bottján János*: Rombadöntött és felépített templomaink 1944—1950. 4 r, 64 L. Bp. é. n. (1950).

*Csemegi József*: Kiállítás a Műgyetemen. Ép-Épt. I—1949. 62—63. K.

*Farkas Tibor*: Dombóvár rendezése. T. és F. XXI—1948. 4—6. 7 ábr.



Gál György Sándor : Ruzicskay György. 8 r, 138 K, 153 L. Bp. 1948.  
 Gyergyai Albert : Emlékezés Kozma Lajosra. Új Építészet IV—1949. 41—79.  
 Kállai Ernő : Le Corbusier hatvan éves. Alkotás II—1948. 1—2. sz. 49.  
 Károlyi Antal : A szombathelyi templomtr. M. Építőműv. I—1952. K.  
 Kiss Tibor : Az építőművész-nevelésről. Alkotás I—1947. 9—10. sz. 6—10.  
 Péczely Béla : Régi Vár—Új vár. »Budapest« II—1946. 3. sz. 114—115. Képek.  
 P. I. : Major Máté az első magyar Kossuth díjas építész. Új építészet IV—1949. 93. sz.  
 Pogány Frigyes : A Budai-Lánchídő környékének rendezése. T. és F. XX—1947. 176—179. 6 ábra.  
 Pogány Frigyes—Borsos Béla : Az óbudai városrendezés előkészítése. Ép-Épt. III—1951. 222—229. 14 K.  
 Rados Jenő : Műemlékjellegű épület helyreállítása a várban. M. Építőműv. I—1952. 20—23. K.

#### 4. Általános cikkek.

Benkhardt Ágost : Építészeti tervezés a kongresszus óta. M. Építőműv. I—1953. 1—2.  
 Benkhardt Ágost : A magyar építőművészek 1954. évi konferenciája. M. Építőműv. III—1954. 1—2. sz.  
 Bor Pál : Az épületdíszítés kérdéséhez. Ép-Épt. III—1951. 43—51. 17 K.  
 Borbíró Virgil : A mai építészet formái. T. és F. XIX—1946. 129—234. 12 ábra.  
 Borbíró Virgil : A szín a magyar építészetben. Ép-Épt. II—1950. 531—536. 8 K.  
 Borbíró Virgil : Budapest építészete a múltban és jövőben. »Budapest«. I—1945. 2. sz. 50—54. Képek.  
 Borbíró Virgil : Folyóirat-szemle. Ép-Épt. I—1949. 62—65 ; II—1950. 66—68, 137—139, 275—277, 344—348, 423—424. Képek.  
 Borbíró Virgil : Magyar nemzeti építőstílustörékvések. Ép-Épt. III—1950. 623—633. 12 K.  
 Borbíró Virgil : Új városépítés, természetes városépítés. Alkotás I—1947. 1—2. sz. 12—15.  
 Borbíró Virgil : Zöldbe ágyazott városok. T. és F. XX—1947. 12—15. 2 ábra.  
 Budai Aurél : A szocialista-realista építészet nemzeti jellegéről. Magy. Építőm. I—1952. 113—119.  
 Csángó András : Építészetünk kérdéseiről. Term. és Társ. 1952. 1. sz. 29—36.  
 Csemegi József : A formalizmusról. Ép-Épt. I—1949. 30—32. 4 K.  
 Fazekas Péterné : Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság lakótelep-építkezései és építkezési tervei. A M. Műv. tört. Munkaköz. Évkve, 1951. 186—189. Képek.  
 Fischer József : Az Andrássy út torkolata és környékének rendezési tervei. T. és F. XX—1947. 141—145. 11 ábra.  
 Fischer József : Budapest városépítés-politikájához. T. és F. IX—1946. 4—6.  
 Fischer József—Granasztói Pál—Kismarti-Lechner Jenő—Major Máté—Wentzl János : Az építészet háborúutáni feladatai Magyarországon. T. és F. XVIII—1944—45. 158—159.  
 Fischer József : Újjáépítés, vagy helyreállítás. (Tanulmányi terv a belső Erzsébetváros újjáépítéséhez.) T. és F. XIX—1946. 1—6. 9 ábra.  
 F. J. : A helyreállítás és újjáépítés első lépései. T. és F. XVIII—1944—45. 166—169. Ábrák.  
 Fodor Gyula : Alkotmányunk és az építészet. Ép-Épt. I—1949. 3. sz. 1.  
 Gádos Lajos : Magyar építőművészek közössége. (Évkönyv.) 4 r, 60 L. Bp. 1954.  
 Gerő László : A magyar építészet haladó hagyományai. 4 r, 77 L, 31 K. Bp. 1951.  
 Gerő László : Az építőművészek I. kongresszusának kiállítása. Szab. M. V—1951. 572—574.  
 Gerő László : Az építőművészet és a formalizmus kérdései. Ép-Épt. I—1949. 28—29.  
 Gerő László : Szín az építészetben. Ép-Épt. II—1950. 603—608. Képek.

Gerő László : Újjáépítés és esztétika. »Budapest« III—1947. 193—198. Képek.  
 Granasztói Pál : A falu képe. Műv. szeml. II—1949. 4—5. sz. 8 ; 6—7. sz. 22 K.  
 Granasztói Pál : A jövő városesztétikája. T. és F. XIX—1946. 55—58. 8 ábra.  
 Granasztói Pál : Forradalom az építészetben. Műv. szeml. I—1948. 2. sz. 10 K.  
 Granasztói Pál : Két esztendő városrendezése. T. és F. XX—1947. 27—32. 20 ábra.  
 Granasztói Pál : Nagybudapest városrendezési terve. T. és F. XVIII. 1944—45. 171—175. 3 ábra.  
 Granasztói Pál : Új esztétikai elemek a városépítésben. Alk. I—1947. 9—10. sz. 3—6. Képek.  
 Granasztói Pál : Városépítés a közönség művészete. Alk. I—1947. 5—6. sz. 4—8. Képek.  
 Granasztói Pál : Városrendezésünk néhány időszéri kérdése. Ép-Épt. II—1950. 542—543.  
 Gyárfás Iván : A középületek tervezésének fejlődése a Sztálin Vasmű városépítésének tükrében. Ép-Épt. III—1951. 605—619. 23 K.  
 Hergar Viktor : Városaink újjáépítése. T. és F. XIX—1946. 144—146. 2 ábra.  
 Hoch István : Ahogyan a jövő társadalmát és városát elképzelik. T. és F. XX—1947. 15.  
 Kardos György : Építészeti hagyományaink. Szab. M. V—1951. 387—389. 3 K.  
 Kardos György : Építészetünk útja. M. Építőműv. I—1952. 6—9. Rajzok.  
 Kisléghy Nagy István és Pogány Frigyes : Az építészeti formalizmus lényege. Ép-Épt. I—1949. 24—27. 9 K.  
 Kósa Zoltán : Álom és valóság. T. és F. XX—1947. 55—57. 9 ábra.  
 Kocsis István : Épületek és tervek. Ismerteteti: E. F. Z. Techn. 1945. 249. füzet. 46—47. Képek.  
 Major Máté : Az építészet sztálini öröksége. Csillag VI—1953. 546—552.  
 Major Máté : A formalizmus az építkezésben. Ép-Épt. I—1949. 19—20. 4 K.  
 Major Máté : Az új építészet alapelve egy magyar építész művében és megvilágításában. Alkotás I—1947. 9—10. sz. 27—31.  
 Major Máté : Magyar-szovjet barátság az építészetben. Szovj. Kult. VI—1954. 3—4.  
 Major Máté : Elavult városrészek újjáépítése. »Budapest« II—1946. 5. sz. 197—199. Képek.  
 Major Máté : Építészet és társadalom. 8 r, 70 L. Képek. Bp. 1953.  
 Major Máté : Építészetünk útja. Ép-Épt. I—1949. 1—9.  
 Major Máté : Építőművészet és épülettermelés. Ép-Épt. I—1951. 544—549.  
 Major Máté : Képzőművészet és építészet közössége. Szab. M. III—1949. 1—2.  
 Morvay Endre : A jövő Budapestje. »Budapest« I—1946. 1. sz. 23—27 ; 2. sz. 68—72. Képek.  
 Nagy József : Az építész-mérnöki oktatás időszéri problémái. Ép-Épt. III—1951. 122—129. Képek.  
 Novák Péter : Haladó hagyományaink kérdéséhez. M. Építőműv. II—1953. 160—168.  
 Perényi Imre : A középülettervező Iroda tervkiállítása. Ép-Épt. III—1951. 6—7.  
 Perényi Imre : A tervezőmunka fogatékosságai. Ép-Épt. II—1950. 568—570.  
 Perényi Imre : 1951 a fordulat éve a magyar építőművészetben. Ép-Épt. III—1951. 475—483. 15 K.  
 Perényi Imre : A szocialista városépítés. 8 r, 88 L. Bp. 1952.  
 Pogány Frigyes : A realista építészet és a képzőművészet. M. Építőműv. I—1952. 24—33.  
 Preisich Gábor : Az építészeti forma kérdéséhez. Ép-Épt. I—1949. 22—24.  
 Preisich Gábor : Budapest városrendezési problémái. M. Építőműv. II—1953. 139—148.  
 Preisich Gábor : Budapest városrendezési tervezésének metodikája. Ép-Épt. II—1950. 721—724.  
 Rados Kornél : Az I. Építőművész kongresszus jelentősége. Term. és Techn. 1951. 696.  
 Rados Kornél : Az építéstudomány időszéri kérdései. Ép-Épt. I—1949. 53—56. 6 K.  
 Rados Kornél : Százhuszonöt éves a Magyar Tud. Akadémia. Ép-Épt. III—1951. 2—5.



Révai József: Az új magyar építészet kérdései. Társ. Szle. 1951. 670—681.

Révai József: Az új magyar építészet kérdései. Ép-Épt. III—1951. 464—474.

Graeme Shankland: Egy angol építész levele az »Építés-Építészet-hez«. Ép-Épt. I—1949. 54.

Soós Aladár: A városépítés új irányai. Élet és Tud. VIII—1953. 483—486.

Szabó Iván: Hozzászólás az építőművészképzés kérdéséhez. M. Építőm. I—1952. 5—6. sz. 253—255. I.

Szára István—Malecz Erika: Ipari építészetünk történetéhez. Magy. Techn. 1951. 9. sz. 36—46.

Szegi Pál: A földalatti vasút képzőművészeti díszítése. M. Építőm. II—1953. 103—109.

Szendről Jenő: Forma és szerkezet kölcsönhatása. A szocialista építőművészet és a korszerű kivitel kapcsolata. Ép-Épt. III—1951. 563—572. 14 K.

Sziményi Károly: A romhelyzet befolyása a városrendezésre. T. és F. XIX—1946. 23—25. 5 ábra.

Weiner Tibor: A formalizmusról. Ép-Épt. I—1949. 29—31. 3 K.

Weiner Tibor: Szocialista realizmus. Ép-Épt. III—1951. 484—486.

Xantus Gyula: A téralakítás. Műv. szeml. II—1949. 8—9. sz. 22—24. 6 K.

Ybl Ervin: Petschacher Gusztáv építésze. A M. Művtört. Munkaköz. Évkönyve, 1952. 177—192.

Zakariás G. Sándor: Újabb adatok Budapest építéstörténetéhez. A M. Műv. T. Munkaköz. Évkönyve. 1951. 111—112.

#### b) Szobrászat

Beck András: Szobrászatunk néhány kérdéséről. Szab. M. VII—1953. 120—124.

Benedek Klára: Németh Kálmán műtermében. Szab. M. VIII—1954. 234—235.

Czifka Péter: Monumentális szobrászatunk néhány problémájáról. Szab. M. VIII—1954. 57—62.

Kádár Zoltán: A debreceni Petőfi-szobor. Építünk. IV—1953. 39—44.

Kállai Ernő: Két szobrász (Borsos Miklós, Vilt Tibor) Alk. I—1947. 11—12. Képek.

Kárpáti Aurél: Beck Ö. Fülöp. Szab. M. I—1947. 162. K.

Nagy Viktor: A Művész-sétány Ady-szobra. Szab. M. VI—1952. 583—584. K.

Nagy Tibor: A városligeti »Művész-sétány« portré szobrai. Szab. M. VI—1952. 437—438.

Oelmacher Anna: Beck Ö. Fülöp feljegyzései az ostrom alatt. Szab. M. VI—1952. 428—430. 3 K.

Péter Imre: Vedres Márk műtermében. Művelt Nép V—1954. 6.

Pogány Ö. Gábor: A budapesti Sztálin-szobor. Szab. M. VI—1952. 6—9. K.

Pogány Ö. Gábor: A partizán-émlék pályaművei. Szivárv. 1948. május 22.

Pogány Ö. Gábor: A sátoraljújhelyi partizánémlék. (Kerényi Jenő műve) Jöv. 1947. okt.

Pogány Ö. Gábor: Az új magyar szobrászat. Szab. M. II—1948. 207—212. 8 K.

Pogány Ö. Gábor: Három Kossuth-díjas szobrász 1950. Kisfaludy-Strobl Zsigmond. Szab. M. IV—1950. 103—104. K.

Pogány Ö. Gábor: Műemlékek a háborúban. Dolg. Világl. 1946. jan. 12.

Pogány Ö. Gábor: Új emlékművek. Szivárv. 1948. augusztus 14.

Pogány Ö. Gábor: Vedres Márk. T. és F. XX—1947. 88—91. 7 K.

Rabinovszky Máriusz: Kerényi Jenő újabb munkái. MM. XV—1948. 215—219. 5 K.

Rabinovszky Máriusz: Szöllősi Endre szobrai. MM. XV—1948. 283—284.

Radocsay Dénes: Mikus Sándor. T. és F. XIX—1946. 135—138. 5 K.

Somogyi Árpád: Írók szobrairól. Csillag. VII—1953. 1504—1507.

Szegi Pál: Beck András. T. és F. XIX—1946. 179—182. 9 K.

Szegi Pál: Beck András két portré-műve. Műv. szeml. II—1949. 2—3. sz. 18 K.

Szegi Pál: Bokros-Birmann Dezső. T. és F. XX—1947. 287—291. Képek.

Szegi Pál: Vedres Márk Kossuth-díjas művésztünk szobraihoz. Műv. szeml. II—1949. 4—5. 10 K.

Székelly Zoltán: Csorba Géza. Szab. M. IV—1950. 108—110. 2 K.

(székely): Medgyessy Ferenc 70 éves. Szab. M. V—1951. 235.

Vértess György: Mészáros László. Szab. M. VII—1953. 168—170.

#### c) Festészet

Abonyi Arany, M.: A pasztell. Műv. szeml. II—1949. 6—7. 4 K.

Abonyi Arany, M.: Mártír művészek emlékezete. Szab. M. I—1947. 222.

Artner Tivadar: Szőnyi István. Szab. M. VIII—1954. 163—169.

Bajor Jenő: A Kossuth-díjas Konecsni. Szab. M. IV—1950. 236—237. 2 K.

Bán Béla: A posztimpresszionizmus mai képzőművészetünkben. Szab. M. VIII—1954. 188—191.

Berény Róbert: Jakab Ödön. Szab. M. I—1947. 191.

Berény Róbert: Petőfi arca. Szab. M. II—1948. 143—144. 4 K.

Bernáth Aurél: A keresztúri csata. Önéletrajzi részlet. Csillag VIII—1954. 2005—2018.

Bernáth Aurél: Nagy Balogh János (1874—1919). MM. XV—1948. 203—206. 2 K.

Bényi László: Rudnay Gyula. A M. Műv. Tört. Munkaközöss. Évkve. 1953(1954) 457—489. Képek.

Bényi László: Endre Béla. Szab. M. VIII—1954. 346—350.

Bényi László: Rudnay Gyula. Szab. M. VII—1953. 268—273.

Boreczky László: Derkovits Gyula festésmódja. A M. Műv. Tört. Munkaközöss. Évkve 1953 (1954). 435—457. Képek.

Bortnyik Sándor: Derkovits Gyula. Miroir. IV—1948. 39—44.

Cseh Miklós: Ék Sándor 50 éves. Csillag. VI—1953. 1. sz. 89.

Cseh Miklós: Mórícz Zsigmond. (Mórícz arcképek és illusztrációk) Szab. M. VI—1952. 488—493. 7 K.

Dávid Katalin: Derkovits Gyula. Term. és Társ. 1953. 432—434.

Derkovits Gyuláné: Derkovits Gyula évei. Irod. Ujs. IV—1953. 8.

Dési Huber Istvánné: Dési Huber István halálának harmadik évfordulóján. Szab. M. I—1947. 5—6. K.

Ék Sándor: »Magyar-Szovjet barátsága«. Szovj. Kult. IV—1952. 26—27.

Ék Sándor: Berény Róbert. Irod. Ujs. IV—1953. 5.

Ék Sándor: Búcsú-beszéd Koszta József ravatalánál. Szab. M. III—1949. 225.

Ék Sándor munkái. Magy. Nemz. Bibl. 1951. 11—12. füzet. 327.

Elekfy Jenő: Szőnyi István képei. Műv. szeml. II—1949. 10. 2 K.

Farkas Zoltán: A második nemzedék. MM. 1948. 2. sz. 77—80. Képek.

Ferenczy Béni: Nagybányai emlékeim. Csillag VIII—1954. 2103—2111.

Füsi József: Sztálin mosolya. Beszélgetés Pór Bertalannal. Csillag. VI—1953. 511—513.

Füst Milán: Egy művész halálára. (Nagy Balogh J.) MM. XV—1948. 206—208.

Füst Milán: Gyötrelmes témák a festészetben. MM. XV—1948. 82—84.

Gachot, François: Berény Róbert. Miroir. IV. 1948. 15—17.

Gachot, François: Bernáth Aurél. Miroir. IV—1948. 24—26.

Gachot, François: Czöbel Béla. Miroir. IV—1948. 48—50.

Gachot, François: Martyn Ferenc. Alkotás. II—1948. 1—2. sz. 24—25.

Gachot, François: Márfy. Alk. II—1948. 3—4. sz. 10—11. Képek.

Gachot, François: Márfy Ödön. Miroir IV—1948. 17—20.

Gáborjáni Szabó Kálmán: Egy József, Balatoni halászat. Műv. szeml. I—1948. 3. sz. 6 K.

Gáborjáni Szabó Kálmán: Knetty János: Szoborészlet. Műv. szeml. I—1948. 7. sz. 8 K.

Gáborjáni Szabó Kálmán: Koszta József: Ruhaszárítás. Műv. szeml. I—1948. 4. sz. 8 K.

Gáborjáni Szabó Kálmán: Nagy Balogh János. Műv. szeml. I—1948. 9. sz. 12 K.

Gál György Sándor: Ruzicskai György. Ismerteti: r. m. Szab. M. II—1948. 264.

Genthon István: Egy József. MM. XV—1948. 7—8. K.

Genthon, Stefano: Giuseppe Egry. Italia. I—1948. 1. sz. 47—48. 4 K.

Háy Károly László: A Derkovits évfordulóra. Szab. M. VIII—1954. 117—125.

Hubay Miklós: Szentesen Kosztánál és a tanyákon. Csillag II—1948. márc. 43.

Kállay Ernő: Barcsay Jenő (Francia nyelven). Alk. II—1948. 1—2. sz. 4—5. Képek.

Mihályi Ernő: Pór Bertalan igazi hazaérkezése. Irod. Ujs. IV—1953. 8.

N. n.: Derkovits Gyula életéből, — feljegyzése inaséveiről és Derkovits Gyuláné emlékiratának részlete. Művelt Nép V—1954. 6.



N. n. : Új magyar képzőművészet. I. Az 1950. évben rendezett I. Magy. Képzőműv. Kiáll. anyagából. 4 r, 86 K. 96 L. Bp. 1951.

N. n. : Új magyar képzőművészet II. Az 1951. évben rendezett II. Magy. Képzőműv. Kiáll. anyagából 4 r, 53 K, 6 L. Bp. 1952.

N. n. : Új magyar képzőművészet III. 4 r, 150 K, 86 L. Bp. é. n. (1953).

Oelmacher Anna : Bán Béla újabb képei. Forum III—1948. 918—919.

Oelmacher Anna : Dési-Huber István. Szab. M. VIII—1854. 204—210.

Oelmacher Anna : Pór Bertalan művészete. Csillag VIII—1954. 157—160.

Péter Imre : Az 1952. évi Szovjet-kiállítás festészeti anyagának néhány eredménye és tanulsága. Szab. M. VII—1953. 106—110.

Péter Imre : »Egy lépés előre, két lépés hátra«. A Nyári Tárlat tanulságai. Művelt Nép V—1954. 20. sz.

Péter Imre : Benedek Péter parasztfestő útja. Művelt Nép IV—1953. 16—17.

Pogány Ö. Gábor : A magyar festészet forradalmairai. Bp. 1947. Ismerteti Erdei Sándor. Forum. III—1948. 335—336.

Pogány Ö. Gábor : A magyar festészet haladó hagyományai. Szabad Nép. 1950. július 20.

Pogány Ö. Gábor : A mai festőnemenzdek. Miroir. 4—1948. 54—61.

Pogány Ö. Gábor : Berény Róbert 60 éves. Nagyvilág. 1947. május 1.

Pogány Ö. Gábor : Derkovits Gyula fejlődése. Szabadság. 1946. július 14.

Pogány Ö. Gábor : Dési Huber István. Műv. szeml. II—1949. 2—3. sz. 4 K.

Pogány Ö. Gábor : Dési Huber István. Szabad Nép 1947. ápr. 20.

Pogány Ö. Gábor : Dési Huber István emlékezete. Szab. M. III—1949. 75—78. 3 K.

Pogány Ö. Gábor : Dési Huber István emlékezete. Emberiség. 1947. jún.—júl. 2—3. sz. 85—89.

Pogány Ö. Gábor : Ék Sándor. Szab. M. V—1951. 147—151. 3 K.

Pogány Ö. Gábor : Fenyő A. Endre. Forum. 1949. február.

Pogány Ö. Gábor : Jean Kmetty. Miroir. Automne 1948.

Pogány Ö. Gábor : Kmetty János. T. és F. XX—1947. 205—208. 8 K.

Pogány Ö. Gábor : Koszta József. Miroir. 4—1948. 37—39.

Pög (Pogány Ö. Gábor) : Moholy-Nagy László. Szab. M. I—1947. 35—36.

Pogány Ö. Gábor : Nagy István. Nagyvilág. 1947. dec. 4.

Pogány Ö. Gábor : Pór Bertalan. Nagyvilág. 1947. júl. 1.

Pogány Ö. Gábor : Uitz Béla 60 éves. Nagyvilág. 1947. nov. 7.

Pög : Uitz Béla hatvanadik születésnapja. Szab. M. I—1947. 241—242. K.

Pór Bertalan : Képek és emlékek. Nők Lapja V—1953. 4—5.

Rabinovszky Máriusz : Dési Huber István emléke. Szab. M. I—1947. 58—59.

Rabinovszky Máriusz : Emlékezés Sugár Andorra. 1903—1945. MM. XVI—1948. 144. K.

Rabinovszky Máriusz : Korniss Dezső képei. T. és F. XIX—1946. 158—160. 6 K.

Radocsay Dénes : Kernstok Károly egykori levele az emigrációból. Szab. M. V—1951. 371—374.

Radocsay Dénes : Pesti művészlevelek. (Szabados Jenő.) »Budapest« III—1947. 75—76. K.

Redő Ferenc : Pór Bertalan. Szab. M. VII—1953. 255—259.

Somlyó György : Az absztrakt festészet kritikája. Forum III—1948. 520—535.

(sz) : A szolnoki művésztelep. Szab. M. IV—1950. 138—139.

Szegi Pál : Barcsay Jenő. T. és F. XXI—1948. 48—53. 10 K.

Szegi Pál : Bálint Endre. T. és F. XX—1947. 23—24. 5 K.

Szegi Pál : Bencze László. MM. XV—1948. 247—248. K.

Szegi Pál : Berény Róbert. T. és F. XX—1947. 66—70. 6 K.

Szegi Pál : Beszélgetés a csendeletről. Szab. M. II—1948. 233—241. 10 K.

Szegi Pál : Beszélgetés az arcképről. Szab. M. II—1948. 174—181. 14 K.

Szegi Pál : Beszélgetés a freskóról. Szab. M. II—1948. 84—90. 9 K.

Szegi Pál : Dési Huber István. T. és F. XX—1947. 114—116. 5 K.

(szegi) : Ék Sándor munkái. Szab. M. VI—1952. 75—78. 2 K.

Szegi Pál : Faragó Pál képei. T. és F. XX—1947. 92. 2 K.

Szegi Pál : Gulácsy Lajos. T. és F. XX—1947. 159—163. 7 K.

Szegi Pál : Kühner Ilse. T. és F. XX—1947. 263—265. 5 K.

Szegi Pál : Medveczky Jenő. T. és F. XX—1947. 16—21. 9 K.

Szegi Pál : Megjegyzések Kádár György és Konecsni György Dózsa-kompozíciójához. Szab. M. VI—1952. 10—12 K.

Szegi Pál : Novotny Emil Róbert. T. és F. XX—1947. 184—187. 5 K.

(szegi) : Pór Bertalan. Szab. M. V—1951. 153—156. 2 K.

Szegi Pál : Szentiványi Lajos. MM. XV—1948. 133—137. 4 K.

Takács Marianne, H. : Kmetty János. Miroir 4—1948. 34—36.

Telepy Katalin : Öt művész : Glatz, Csók, Kernstok, Koszta Rippl. 16 r, 10 L, 26 K. Bp. 1952.

Tombor Ilona : A fiatal Koszta József. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. 104—107. K.

Tóth Géza : Bernáth Aurél : Reggel. Műv. szeml. I—1948. 3. sz. 8.

Ujvári Béla : Domanovszky Endre. T. és F. XIX—1946. 31—33. 3 K.

Végvári Lajos : A földalatti gyorsvasút állomásának freskótervei. Szab. M. V—1951. 449—456. 8 K.

Végvári Lajos : A Mémosz. székház dísztermének új panneau. Szab. M. V—1951. 493—497. 3 K.

Végvári Lajos : A szegény ember festője. (Fényes Adolf) Magy. Nemz. 1949. okt. 15.

Végvári Lajos : Berény Róbert. Szab. M. V—1951. 151—153. K.

Végvári Lajos : Egry József. (1883—1951.) Szab. M. V—1951. 294—297. 4. K.

Végvári Lajos : Egry József példája. Magy. Nemz. 1951. dec. 24.

Végvári Lajos : Festészetünk néhány problémája. Csillag. VIII—1954. 279—289.

Végvári Lajos : Fényes Adolf. Szab. M. III—1949. 447—455.

Végvári Lajos : Két képzőművészeti pályázat. (Freskó- és szobor-pályázat.) Ép-Épt. I—1949. 48—50. 5 K.

Végvári Lajos : Szőnyi István. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 232—247. Képek.

Victor János : Absztrakt festés. Művelt Nép I—1947. 9. sz. 8—9.

Ybl Ervin : Koszta József. MM. 1949. 2. sz. 55. Képek.

#### d) Grafika

Bencze László : Gondolj Koreára. Grafikai művek. 4 r, 15 K, Bp. 1952.

Berény Róbert : Biró Mihály. Szab. M. II—1948. 244—245. 2 K.

B. J. : In memoriam Vári Bálint. Sz. Muz. Közl. 1948. 2. sz. 66—67.

Dávid Katalin : A litográfia feltalálásának 150 éves jubileuma. Szab. M. III—1949. 11—12. 483—485. Képek.

Ék Sándor : Béke! Karikatura-album. Ismerteti : (ayka). Szab. M. I—1947. 215.

Gáborjani Szabó Kálmán : Béke. Fametszetek. Bp. 1951. Magy. Nemz. Bibl.

Kiss Pál, M. : Magyar fametszők. Szab. M. I—1947. 201—207. 11 K.

Koroda Miklós : A sötétség szószólói. Antiklerikális karikaturák. 8 r, 104 L, Bp. 1953.

Nagy Tibor : Békeplakát és Ötéves Terv Grafikai kiállítás. Szab. M. VI—1952. 547—550.

Nagy Tibor : Kazinczy János legújabb rajzeit... Szab. M. III—1949. 480.

N. n. : Ankét »A béke ellenségei« című plakátról. Szab. M. V—1951. 230—232. K.

N. n. : A plakátművészet kérdéseiről. Szab. M. VI—1952. 132—136.

N. n. : Plakátművészet. Alk. I—1947. 3—4. sz. 53. Képek.

Pogány Ö. Gábor : Bencze László rajzai. Szabad Nép 1947. szept. 20.

Pogány Ö. Gábor : Rudnay György kiállítása. Forum. II—1947. 990.

Pogány Ö. Gábor : Derkovits Gyula és Dési Huber István 16 grafikája. Athenaeum, 1949. 22.

Pogány Ö. Gábor : VI-os tárna. Gáborjani Szabó Kálmán tíz fametszete. Bp. 1949.

Pogány Ö. Gábor : Pór Bertalan grafikái. Forum II—1947. 574—575.

Szegi Pál : A rajz művészete. Alkotás. I—1947. 5—6. sz. 10—13. Képek.

Szegi Pál : Gáborjani Szabó Kálmán. T. és F. XX—1947. 260—262. 5 K.

Szülőgyi Jolán : A magyar karikaturáról. Művelt Nép IV—1953. 28—29.

Szülőgyi Jolán : A karikatura fegyverével. 4 r, 27 K. Bp. 1952.

Ujváry Béla : Ék Sándor (Alex Keil) kiállítása a Nemzeti Szalonban. MM. XV—1948. 1951.

Végvári Lajos : A béke és szabadság gyermekrajzai. Magy. Nemz. 1951. jan. 28.

Végvári Lajos : A magyar grafika száz éve. Új Hold 1948. márc. ápr.

#### e) A mai művészetről általában

Bán Béla : A munkásmozgalom tematikája új művészetünkben Szab. M. VIII—1954. 50—56.



- Bokor Miklós* : Képzőművészetünk néhány valóban lényeges kérdéséről. Szab. M. VIII—1954. 370—373.  
*Csabai Kálmán* : Vidéken élő képzőművészeink kérdéseiről. Szab. M. VIII—1954. 385—388. Képek.  
*Darvas József* : Képzőművészetünk a 10. szabad esztendő küszöbén. Művelt Nép. V—1954. 4. sz. 1—2.  
*Major Máté* : Az épülő kommunizmus képzőművészete. 8 r, 63 l, 42 K. Bp. 1953.

- Péter Imre* : A képzőművészeti élet időszakos kérdéseiről. Művelt Nép V—1954. 37. sz.  
*Pogány Ö. Gábor* : A proletárforradalom művészete. Szab. M. III—1949. 310—314. 3 K.  
*Redő Ferenc* : A posztimpresszionizmus vitájához. Szab. M. VIII—1954. 428—430.  
*Varga Imre* : A művészeti agitáció új útjai. Művelt Nép V—1954. 37. sz.

## V. KÜLFÖLDI MŰVÉSZET

### Angol művészet

- Lajta Edith, Sz.* : William Hogarth. Szab. M. VIII—1954. 411—416. Képek.

### Bizánci művészet

- Csallány Dezső* : A bizánci fémművesség emlékei. Antik Tanulm. 1954. 1. köt. 1—3. sz. 101—128.  
*Scheiber Mária* : Bizánc. Kis 8 r, 24 l, Bp. 1951. Művtört. Kiskönyvtár.

### Bolgár művészet

- Csemegi József* : A bolgár építészet rövid története. Ép.-Épt. II—1950. 338—341. 7 K.  
*N. n.* : Bolgár festőművészek XXI. kiállítása. Szab. M. IV—1950. 403—405. K.  
*N. n.* : Szovjet emlékmű Bulgáriában. Szab. M. VI—1952. 322—323. 2 K.

### Csehszlovák művészet

- Bor Pál* : Csehszlovák képzőművészeti kiállítás. Ép.-Épt. II—1950. 421. 3 K.  
*Háy Károly László* : Képzőművészeti élet Csehszlovákiában. Szab. M. III—1949. 322—323.  
*Oelmacher Anna* : A csehszlovák képzőművészet 100 éve. Művelt Nép. V—1954. 15. sz.  
*Pogány Ö. Gábor* : A csehszlovák képzőművészet félvezszázados fejlődése. Szab. M. IV—1950. 215—219 5 K.  
*Soós Magda* : A prágai nemzeti Kultúra Emlékházában. Művelt Nép. IV—1953. 2. sz. 24 K.

### Francia művészet

- Abonyi Arany* : A francia építészeti kiállításról. Szab. M. I—1947. 181. K.  
*Abonyi Arany, M.* : François Pompon, akinek emlékét külön múzeum őrzi Párisban. Műv. szeml. II—1949. 6—7. sz. 20. K.  
*Abonyi Arany, M.* : Rodin. Műv. szeml. II—1949. 2. K.  
*Bán Béla* : Vándorúton a festők Párisában. Szab. M. I—1947. 110.  
*Bernáth Aurél* : Páris és az absztrakt művészet következményei. MM. XV—1948. 226—229.  
*Bernáth Aurél* : Paris et les suites de l'art abstract. MM. XV—1948. 230—232.  
*Dávid Katalin* : Courbet. 8 r, 41 l, 31 K, Bp. 1953.  
*Egy Párist járó magyar orvos* : Levél Párisból. Szab. M. I—1947. 217—218.  
*Ferenczy Béni* : Aristide Maillol halálára. T. és F. XIX—1946. 47—48. K.  
*Gerszi Teréz* : Honoré Daumier. 8 r, 16 l, Bp. 1954.  
*Gerszi Teréz* : Daumier és az első magyar élcslap karikatúrái. Művtört. Ért. 1953. 1—2. 138—144. Képek.  
*Granasztói Pál* : A párisi városrendezési tervek. T. és F. XIX—1946. 139—144. 6 K.  
*Kaján Tibor* : Daumier (Honoré) és a magy. karikatura. Szab. M. VII—1954. 125—126.  
*Kálmán Mária* : A százéves »Birkózók« (Courbet). Az O. Szépm. Műz. Közl. 1954. 88—91.  
*Maksay László* : Nagy francia realisták. Műv. szeml. II—1949. 6—7. sz. 8. K.

- Rabinovszky Máriusz* : Daumier. Szab. M. II—1948. 101—106. 6 K.  
*Rabinovszky Máriusz* : Delacroix. Műv. szeml. I—1948. 3. sz. 12. K.  
*Rabinovszky Máriusz* : Picasso és az időszakos művészet. Köztársaság. 1946. július 26. 8.  
*R. M. A.* : Aragon Matisse-ről. Szab. M. IV—1950. 266—267.  
*R. M. A.* : Mit üzen Courbet? Szab. M. IV—1950. 406—409. 4 K.  
*Ujvári Béla* : Rude »Marseillaise« Műv. szeml. I—1948. 1. sz.  
*Vayer Lajos* : Daumier és kortársai. Katalógus. Szépm. Műz. Grafikai Oszt. LXXXVI. kiállítása. 28. Bp. 1953.  
*Vayer Lajos* : Daumier a művészettörténeti irodalomban. Szab. M. VII—1953. 138—139.  
*Ybl Ervin* : Bernini stílusú kápolna Párisban. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 138—140. K.

### Keleti művészet

- Baktay Ervin* : Indian stone sculpture in the Bp. Mus. of Eastern Asiarie Arc. Acta Orient. III—1953. 135—165.  
*Horváth Tibor* : A keletázsiai Művészeti Múzeum kínai kiállítása. Szab. M. IV—1950. 30—37. 8 K.  
*Horváth Tibor* : Korea régi művészete. 8 r, 19 l, Bp. 1954.  
*Horváth Tibor* : A régi és új Kína művészete. Szab. M. V—1951. 101—104. 4 K.  
*Horváth Tibor* : Ázsia művészete. Nagy 4 r, 26 l, 112 képes tábla. Bp. 1954.  
*Horváth Tibor* : Korea régi művészete. Szab. M. IV—1950. 242—246. 4 K.  
*Jacobi Márta* : Beszélgetés egy kínai festőművésszel. Szab. M. III—1949. 391—398. 8 K.  
*Jakobszen A. L.* : Örményország középkori építészetének történetéből. Ép.tört. és elméleti Közl. 3. sz. 1954. 92—115.  
*Major Gyula* : Az Új Kína iparművészete. Szab. M. VIII—1954. 337—345.  
*N. n.* : A koreai képzőművészet. Szab. M. VII—1953. 54—56.  
*N. n.* : Örmény képzőművészet és építészet. Ép.tört. és elméleti Közl. 2. sz. 1953. 87—103.  
*Vincze Gergely* : Az új kínai képzőművészetről. Szab. M. VIII—1954. 97—104.

### Lengyel művészet

- Bor Pál* : A lengyel plakátművészet kiállítása. Ép.-Épt. II—1950. 421—422. 2 K.  
*B. P.* : Lengyel realista festőművészet. Ép.-Épt. III—1951. 247—248. 3 K.  
*Bor Pál* : Varsó felépül. Ép.-Épt. III—1951. 329—334. 13 K.  
*Divéky Adorján* : Magyar-lengyel művészettörténeti adatok. Művtört. Ért. 1953. 1—2. 184—186.  
*Fenyő A. Endre* : Lengyelországi beszámoló. Szab. M. IV—1950. 121—127. 9 K.  
*Gömöri György* : A reneszánsz Lengyelországban. Term. és Társ. 1954. 377—378.  
*Kiss Pál, M.* : A lengyel művészetről. Szab. M. II—1948. 113—115. 3 K.  
*Lajta Edut* : Szt. Szaniszló legendájának három jelenete. Az O. Szépm. Közl. 1954. 5. sz. 107—110.  
*N. n.* : Varsó újjáépítése. Ép.-Épt. II—1950. 147—159. 24 K.  
*Paulovits László* : A lengyel építészet útja. Ép.-Épt. III—1951. 537—543.  
*Pogány Frigyes* : A lengyelországi műemlékhelyreállítás módszerei és azok tanulságai magyar vonatkozásban. Ép.tört. és elméleti Közl. 1. sz. 1953. 8—31.



Pogány Ö. Gábor: A lengyel műemlékek helyreállításának tanulságai. Szab. M. V—1951. 459—464. 3 K.  
 Sigalin József: Az épülő Varsó — a lengyel nép büszkesége. Tartós Békéért, népi Demokráciáért. 1952. 24. sz. 5.  
 Zircz Péter: Lengyel építészeti szemle. Ép.-Épt. II—1950. 558—559. 4 K.

### Németalföldi, belga, flamand művészet

Bencze László: Van Gogh (Vincent) születésének 100. évfordulójára. Szab. M. VII—1953. 173—180.  
 Garas Klára: A korai németalföldi festészet néhány problémája. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 49—70. Képek.  
 Garas Klára: A németalföldi polgárság festészete. Ismerteti: b. s. Szab. M. II—1948. 63.  
 Garas Klára: Németalföldi művészet. Bp. 1951. Magyar Nemz. Bibl. 1951. 11—12. füzet. 327.  
 Garas Klára: Pieter Brueghel (1525—1569) Szab. M. V—1951. 259—268. 12 K.  
 Kapossy János: Adrian van Conflans a Zrinyi epitáfium mestere. MM. XV—1948. 180.  
 Pigler Andor: Megjegyzések Garas Klára cikkéhez. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 70—72. Képek.  
 Pigler Andor: Zur Auswirkung der niederländischen Stillebenmalei. Maandblad voor Beeldende Kunsten, Amsterdam. XXVI—1950. 244—246.  
 Rabinovszky Máriausz: Constantin Meunier: »Az ipar«, »Hazatérő bányászok«. Műv. szeml. I—1948. 12 K.  
 Rabinovszky Máriausz: Két középkori kép. Műv. szeml. II—1949. 8—9. sz. 12—20. K.  
 Róza György: Rembrandt és kortársai. Szab. M. IV—1950. 397—398.  
 Takács Marianne, H.: Egy kiállítás tanulságai. A XV. és XVI. sz. flamand és holland művészek kiállítása. Firenze. Alkotás. II—1948. 1—2. 44—48. Képek.  
 Vayer Lajos: Rembrandt és »Rákóczi«. Magy. Múz. I—1945. 80—87. 6 K.  
 Vayer Lajos: Még egyszer Rembrandt és »Rákóczi«. Magy. Múz. III—1947. 35—40. 3 K.  
 Vayer Lajos: Rembrandt. Kis 4 r, 52 l, 63 K. Bp. 1953. Ismerteti Pigler Andor. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 174.  
 Vayer Lajos: Rembrandt. Műv. Tört. Kiskvtár. 8 r, 12 l, Bp. 1953.  
 Vayer Lajos: Rembrandt és kortársai. Katalógus. Szépműv. Múz. Grafikai Oszt. LXXXIV. kiállítása. 20 H. Bp. 1950.

### Német és osztrák művészet

Bertalan Vilmos: Dürer. 16 r, 20 l. Bp. 1953.  
 Bor Pál: Hol tart a külföld építészete? Ép.-Épt. II—1950. 688.  
 Fenyő Iván: Cranach rajz és néhány festmény a Szépműv. Múz.-ban. Az O. Szépm. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 114—117. Képek.  
 Fenyő Iván: Lucas Cranach. Szab. M. VII—1953. 274—277.  
 Fenyő Iván: Lucas Cranach ismeretlen korai műve. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 72—81. Képek.  
 Gerke Friedrich: Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg. 8 r, 93 l, 71 tábla. Mainz 1950.  
 Gerszi Teréz: Aldegrever egy elveszettnek hitt rajza a Szépm. Múz.-ban. Az O. Szépm. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 111—114. Képek.  
 Kéki Béla: Német könyvek, plakátok és reprodukciók a Nemzeti Szalonban. Szab. M. VIII—1954. 365—369.  
 Lajta Edit, Sz.: A »Nagy szent család« ikonográfiája. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 34—49. Képek.  
 Pigler Andor: Astrology and Jerome Bosch. The Burlington Magazine. XCII—1950. 132—136.  
 Pigler Andor: Une scène de légende de W. Heimbach. Kunst-historische Mededelingen von het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie, III—1948. 8—11.  
 Vayer Lajos: Bemerkungen zu einer Schongauer-Zeichnung. Acta Historiae Artium Ac. Scient. Hung. 1953. 1—2. sz. 115—133.  
 Végvári Lajos: Wilhelm Leibl (1844—1900). Szab. M. V—1951. 554—560. 6 K.

### Olasz művészet

Aggházy Mária: »Olasz otthonok a századok során«. Kiállítás a Palazzo Strozzi-ban. MM. XV—1948. 242.  
 Balogh Ilona: Római fametszetek a XV. század végéről. O. Szépm. Múz. Közl. 1948. 2. sz. 28—30.

Balogh Jolán: Tizian és Mária királyné. Sz. Múz. Közl. 1948. 2. sz. 55—57. K.  
 Balogh Jolán: Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. Műv. Tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 107—110.  
 Bernáth Aurél: Raffel levele Francesco Franciához. MM. XV—1948. 256.  
 Bertalan Vilmosné: Faenzai majolika tálak a budavári ásatás anyagából. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 106—113. Képek.  
 Borbíró Virgil: Stílusváltozás a XV—XVI. sz.-i olasz és francia építészetben. Sokszorosítás 45 l, Bp. 1954.  
 Biró Béla: A 24. Biennale Velencében. MM. XV—1948. 240—241.  
 Biró Béla: Magyar művészek Olaszországban a 19. században. Sokszorosítás. 98 l, Bp. 1953.  
 Biró Béla: Magyar művészek Olaszországban a 19. század első felében. A M. Művtört. Munkaköz. Évkve. 1953. 531—554. 6 K.  
 Czobor Ágnes: Leonardo da Vinci (1452—1519). Term. és Társ. 1954. 8. sz. 498—502.  
 Czobor Ágnes: Un Tableau récemment acquis de Gaetano Gandolfi. Kny. Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung. 175—180. Bp. 1953.  
 Fenyő Iván: Der Kreutztragende Christus. Sebastiano del Piombo in Budapest. Acta Hist. Art. Acad. Sci. Hung. 1953. 44—49, 151—163.  
 Fenyő Iván: Pittoni tanulmányok. Művtört. Ért. 1953. 1—2. sz. 32—45. Képek.  
 Ferenczy Béni: Művész a művészetről. Útlevél Itáliából. MM. XV—1948. 28—30.  
 Fűsi József: Leonardo da Vinci hagyatéka. Csill. V—1952. 704—710.  
 Fűsi József: Leonardo da Vinci. Ismerteti: sz. Szab. M. VI—1952. 238—239.  
 Garas Klára: A Szépművészeti Múzeum ún. Piombo férfi-arcképe. M. Tud. Ak. II. Társad. Tört. Tud. Oszt. Közl. 3. sorozat. 1951. II. köt. 67—78.  
 Garas Klára: The Piombo portrait in the Mus. of Fine Arts. Kny. Acta Hist. Art. Ac. Scient. Hung. 136—149. Bp. 1953.  
 Garas Klára: Műemlékek pusztulása Itáliában. T. és F. XIX—1946. 34—36.  
 Genthon István: Galéria. (Egy magyar vonatkozású oltárkép Róma környékén.) Műveltség. I—1946. 179—181. K.  
 Guttuso Renato: A realizmus útján. Szab. M. VIII—1954. 76—80.  
 Kardos Tibor: Leonardo da Vinci. Válogatott írások. 8 r, 146 l, Bp. 1953.  
 Katonáné Czobor Ágnes: Sebastiano Ricci ismeretlen képei. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 130—138. Képek.  
 Katonáné Czobor Ágnes: Caravaggio fiatalkori önarcképei. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 223—232. Képek.  
 Kiss Ferenc: Leonardo da Vinci az úttörő természetbúvár és anatómus. Élet és Tud. VII—1952. 579—583. Képek.  
 Meller Péter: Leonardo rajzai a Divina Commediához. Művtört. Ért. 1954. 2. sz. 197—223. Képek.  
 Meller Péter: Leonardo da Vinci. 8 r, 24 l. Bp. 1954.  
 Mihályfi Ernő: Guttuso (Renato) képei Budapest. Irod. Ujs. 1954. V. 3.  
 N. n.: Leonardo da Vinci Album. Születése 500. évfordulója alkalmából. 4 r, 8 l. 12 tábla. Bp. 1952.  
 Penelope, Mario: Az első genovai tengeri Biennale. Szab. M. VI—1952. 119—120.  
 Pigler Andor: Reminiscenze trecentesche a Firenze nell'ultimo quarto del sec. XV. Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte di Firenze. Vol. I. 1947. 81—87. 5 K.  
 Pogány Ö. Gábor: Botticelli. Valóság. 1946. június.  
 Pór Bertalan: Renato Guttuso művészete. Művelt Nép. V—1954. 25. sz.  
 Rabinovszky Máriausz: Az olasz renaissance művészek. Bp. 1951. Magy. Nemz. Bibl. 1951. nov.—dec. 11—12. füzet. 327.  
 Rabinovszky Máriausz: Elpusztult és megmaradt műrekek. Olaszországi beszámoló. Szab. M. I—1947. 145—147. K.  
 Rabinovszky Máriausz: Giotto: Krisztus siratása. Műv. szeml. I—1948. 6. sz. 4 K.  
 Rabinovszky Máriausz: Itáliai festészete. A Trecento. 2 r, 193 l, 102 K. Bp. 1947. Ismertetés: Szab. M. I—1947. 255. — Bortnyik Sándor. Szab. M. II—1948. 29.  
 Rabinovszky Máriausz: L'umanità di Giotto. 8 r, 24 l. Róma 1947.  
 Rabinovszky Máriausz: Leonardo, 1452—1519. 8 r, 12 l, Bp. 1953.  
 Reuter Ágoston: Leonardo Szent Anna harmadmagával. Műv. szeml. I—1948. 8. sz. K.  
 Tamássy, Rosina: Appunti sulla cupola di S. Pietro nel suo quarto centenario. Jan. Pann. I—1947. 707—722. 5 K.



Vayer Lajos : Leonardo da Vinci. Művelt Nép III—1952. 4. sz. 19. Képek.  
 Vayer Lajos : Leonardo da Vinci, a művész. Szabad Nép 1952. ápr. 15. Képek.  
 Vayer Lajos : Leonardo rajzai. Szab. M. VI—1952. 165—172. 10 K.  
 Vayer Lajos : A Masolino—Masaccio—probléma és a reneszánsz kezdetei. M. Magy. Tud. Akadémia társ.-tört. tud. osztályának Közleményei. V—1954. 1—3. sz. 347—372.  
 Ybl Ervin : Gian Paolo Pannini és Hubert Robert. Mv. tört. Ért. 1953. 1—2. 186—187 Képek.

#### Román művészet

B. P. A Román Népköztársaság művészeti kiállítása. Ép.-Épt. III—1951. 94—95. 3 K.  
 Bedő Rudolf : Jon Andreescu. Szab. M. IV—1950. 238—241. 4 K.  
 Demjén Attila : Tapasztalataim a bukaresti VIT-en. Szab. M. VII—1953. 203—204.  
 Entz Géza : A román nép építészetének fejlődése. Ép.-Épt. III—1951. 85—93. 21 K.  
 Kiss Pál, M. : A román képzőművészet fejlődése. Sorsunk. 1947. 537—608.  
 Kiss Pál, M. : A román képzőművészetről. Szab. M. I—1947. 50—55. Képek.  
 Kiss Pál, M. : A mai Románia művészete. A szocialista realizmus a román képzőművészetben. Román-Magyar Tájékoztató. 1949.  
 Kiss Pál, M. : Grigorescu, a román nép festője. Nagyvilág. 1947.  
 Pompiliu Macovei : Románia új városát épít. Élet és Tud. VIII—1953. 112—116. Képek.  
 Murányi-Kovács Endre : A Román Népköztársaság új Képzőművészeti Kiállítása. Szab. M. III—1949. 225—238. 12 K.  
 N. n. : A román képzőművészet nagy eseménye. Szab. M. VI—1952. 319—322. 3 K.  
 Pogány Ö. Gábor : A román népköztársaság művészeti kiállítása. Szab. M. V—1951. 1—9. 12 K.

#### Spanyol művészet

Katonáné Czobor Ágnes : Ribera Szent Sebestyént ábrázoló rajza a Szépművészeti Múzeumban. Műv. tört. Évk. 1952. 55—58. Képek.  
 Kálmán Mária : Francisco Goya. 4r, 12 l., 8 színes t. Bp. 1953.  
 Kiss Pál, M. : Velazquez. 8r, 13 l., Bp. 1953.  
 Pigler Andor : Juan de Borgosnői arcképe az esztergomi múzeumban. Műv. tört. Ért. Bp. 1952. 41—43. K.  
 Pogány Ö. Gábor : Picasso életműve. Fényszóró. 1945. szept. 12.  
 Pogány Ö. Gábor : Picasso harca Franco ellen. Szabadság, 1946. júl. 21.  
 Végvári Lajos : Goya grafikái. Szab. M. VII—1953. 97—102.  
 Zádor Anna : Goya. Kis 8r, 16 l., Bp. 1953.

#### Szovjet és orosz művészet

A. A. : A legfiatalabbak. Szab. M. V—1951. 226—228.  
 Abonyi Arany, M. : A szovjet festőművészet. 8r, 31 l., Bp. 1952.  
 Abonyi Arany, M. : A szovjet szobrászat. 8r, 26 l., Bp. 1953.  
 Abonyi Arany, M. : Szurikov, az orosz történelem festője. Műv. szeml. II—1949. 10. sz. 12 K.  
 Abonyi Arany, M. : Vaszilij Szurikov a nagy orosz festőművész. Szab. M. III—1949. 376—390. 15 K.  
 Abonyi Arany, M. : Vers. Muhina Sztálin-díjas szobrász, a Szovjetunió nemzeti művésze. Szab. M. III—1949. 315—318. 2 K.  
 Aclázt Imre : Az új orosz festőművészetről. Sorsunk, Pécs. 1947. 11. sz. 658.  
 Bacher Béla : Az orosz szobrászat haladó hagyományai. Term. és Társad. 1954. 288—291.  
 Bacher Béla : Újabb adatok Verescsagin magyarországi kapcsolatairól. Az O. Szépm. Múz. Közl. 1954. 5. sz. 123—125.  
 Bacher Béla : Verescsagin. 8r, 136 l., 30 tábla. Bp. 1954.  
 Bacher Béla : Verescsagin és a korabeli magyar műkritika. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 148—160.  
 Bortnyik Sándor : Moszkvai beszámoló. Szab. M. III—1949. 293—299.  
 Dobay János : Szurikov. 8r, 60 l., 25 tábla. Bp. 1954.  
 Dobay János : Valentin Szerov. Szab. M. VIII—1954. 211—217.  
 Ék Sándor : A szovjet festészet. Ismerteti : b. s. Szab. M. II—1948. 34.

Ék Sándor : A szovjet festészet néhány tanulsága. Ismerteti : (sz). Szab. M. IV—1950. 451—452.  
 Ék Sándor : A XIX. század nagy orosz realista festői. Magyar Nemz. Bibl. 1951. márc. 3. füzet. 71.  
 Ék Sándor : Beszámoló Pinogénov szovjet festőművész látogatásáról. Szab. M. III—1949. 139—140.  
 Ék Sándor : Barba za szocialiszticeszkij realizm Vengerszkom izobrazitelnom isszksuztve. Iszk. 1951. 4. sz. 57—62.  
 Fischer József : Moszkva 800 éves. T. és F. XX—1947. 172—175. 7 K.  
 Gerle György : Moszkvai tapasztalataim. Ép.-Épt. II—1950. 648—654. 5 K.  
 Gerő László : A szovjet népek építészeti multjának rövid története. Ép.-Épt. II—1950. 42—64. 38 K.  
 Gerő László : Műemléki munkák a Szovjetunióban. Műv. tört. Ért. 1953. 1—2. sz. 188—191. Képek.  
 G. M. : Festőnők és szobrászok a Szovjetunióban. Asszonyok V—1949. 7. sz. 10. 4 K.  
 Gombos László : A szovjet művészet a békéért. Művelt Nép. 1951. 3. sz. 11—12.  
 György István : Ilyen mű Magyarországon nem épült. (Moszkvai földalatti vasút.) Élet és Tud. V—1950. 419—423. Képek.  
 Havas András : Egy hónap Kijlovodszkban. Szovj. Kult. IV—1952. 7. sz. 14—17.  
 Izsák Sándor : Szovjet építészeti szemle. Ép.-Épt. II—1950. 416—418, 484—487, 554—556, 793—794; III—1951. 96—99, 179—181, 249, 335—339, 454—455, 663—664.  
 Jankovich István : Szovjet városrendezési normák. Ép.-Épt. II. 1950. 356—358.  
 Jefimov, Borisz levele. Szab. M. VI—1952. 241—242.  
 Jojan, Borisnak, a Szovjet Építészeti Akadémia tagjának békefelhívása a magyar építészekhez és építőmunkásokhoz. Ép.-Épt. II. 1950. 565—567.  
 Kardos György : Építész a Szovjetunióban. Szov. Kult. IV—1952. 7. sz. 31—34.  
 Kardos György : Klasszikus alkotó módszerek a szovjet építészeten. Magy. Építőműv. I—1952. 3. sz. 102—106.  
 Lyka Károly : Magyar festők orosz földön a XIX. században. Szab. M. VI—1952. 306—307.  
 Major Máté : Az építészeti sztálini országa. Csillag. VI—1953. 549.  
 Maksay László : Nagy orosz realisták. Műv. szeml. II—1949. 8—9. sz. 4 K.  
 Mikus Sándor : Emlékezés Vera Muhinára. Szab. M. VII—1953. 245—247.  
 N. n. : A szovjet képzőművészet újabb fellendüléseért. Szab. M. VIII—1954. 389—391. Képek.  
 N. n. : A XIX. század orosz festésze. 8 műlap. Bp. 1954.  
 Perényi Imre : A Szovjetunió építészete — a szocialista társadalom építészete. Ép.-Épt. II—1950. 141—142. — Forum V—1950. 220—225.  
 Perényi Imre : Leningrád újjáépítése. T. és F. XIX—1946. 74—75. 6 K.  
 Perényi Imre : Sztálingrád újjáépítése. T. és F. XVIII—1944—45. 212—213. K.  
 Perényi Imre, Novák Péter : Tanulmány a Szovjetunió építészetről. 8r, 136 l., Bp. 1953.  
 Perényi Imre : Városépítés a Szovjetunióban. Ismerteti : Major Máté. Forum. II—1947. 893—894.  
 Pogány Ö. Gábor : Ilja Jefimovics Rjepin. Szabad Nép 1950. október 4.  
 Pogány Ö. Gábor : Orosz festészet az októberi forradalom előtt. Új Világ. 1948. november 12.  
 Pogány Ö. Gábor : Sztálin a művészetért. Szab. M. III—1949. 433—436. Képek.  
 Preisich Gábor—Izsák Sándor : Szovjet építészeti szemle. — Szocialista városrendezés. Ép.-Épt. III—1951. 577—582. 2 K.  
 Redő Ferenc : A valóság orosz festői. Szab. M. III—1949. 60—66. 5 K.  
 Scheiber Mária : Orosz festészet az 1917-es forradalomig. Szab. M. II—1948. 363—366. 4 K.  
 Somlyó György : A szovjet festőművészetről. Csillag. III—1949. nov. 53.  
 Szabó Pál : Az osztánkifirni palotamúzeumban. Csillag. III—1950. 34. sz. 61.  
 Székely Zoltán : Szovjet szobrászok alkotásai. Szab. M. III—1949. 439—446. 11 K.



Szilágyi Jolán : A szovjet karikatura fejlődése. Szov. Kult. IV—1952. 9. sz. 31—34.  
 Szilágyi Jolán : A szovjet plakátművészet első korszaka. Szab. M. V—1950. 13—17. 4 K.  
 Szilágyi Jolán : A szimbolikus ábrázolás a szovjet karikatúrában. Szab. M. VIII—1954. 105—112.  
 Telepy Katalin : Ilja Jefimovics Rjepin. 8r. 24 L. Bp. 1953.  
 Vajda Pál : A szabadságharc orosz festője. Szab. M. VI—1952. 115—116. Képek.  
 Vargha Balázs : A szovjet ifjúsági könyvek képei. Szab. M. III—1949. 67—74. 11 K.  
 Velési Albert : Az új orosz szobrászat. T. és F. XIX—1946. 100—108. 9. ábra.  
 Végvári Lajos : Hatvan éve közgyűjtemény a Tretjakov galéria. Szab. M. II—1952. 424—427. K.  
 Végvári Lajos : Ilja Jefimovics Rjepin. Magy. Nemz. 1950. dec. 28.

Végvári Lajos : Jegyzetek a szovjet múzeumokról. Szab. M. V—1951. 325—329.  
 Visontai Miklós : Munkáslakótelepek tervezési elvei a Szovjet-unióban. Ép.-Épt. II—1950. 160—164. 10 K.  
 Weiner Tibor : A szovjet építészet formanyelve. Ép.-Épt. II—1950. 214—221. 16 K.  
 Weiner Tibor : Néhány tanulság a szovjet építészetből. Magy. Építőműv. I—1952. 4. sz.  
 Weiner Tibor : A szovjet építőművészet realista tartalma. Sokszorosítás. 15. L. Bp. 1954.  
 Zamoskin, A. : A Szovjetunió művészete és a népi demokráciák. Szab. M. IV—1950. 4—12. 5 K.  
 Zamoskin, A. : Zаметки о венгерском изобразительном искусстве. Iszk. 1950. 4. sz. 59—70. Képek.  
 Zádor Anna : Ilja Rjepin (1844—1930). Szab. M. IV—1950. 479—849.

## VI. KIÁLLÍTÁSI SMERTETÉSEK

### 1945

Pogány Ö. Gábor : Két kiállítás. Fényszóró 1945. október 24.  
 Rabinovszky Máriausz : Asszony-művészek. Asszonyok I—1945. 7. sz. 11.

### 1946

Bartha Ferenc : Lehel Mária gyűjteményes kiállítása. Köztárs. 1946. júl. 25. 8.  
 G. G. : Csoportkiállítás az Ernst-Múzeumban. Mednyánszky László—Beck Judit. Asszonyok II—1946. 18. sz. 24.  
 (lyr) : Absztrakt művészek kiállítása. Köztárs. 1946. június 13. 8.  
 Oelmacher Anna : Az európai iskola kiállítása. A Tett 1946. III. 18.  
 Pogány Ö. Gábor : Fialat művészek a Föv. Képtárban. Szabad Nép 1946. dec. 22.  
 Pogány Ö. Gábor : Kommunista művészek kiállítása. Szabad Nép 1946. szept. 29.  
 Rabinovszky Máriausz : Szántó Piroska képei. Köztárs. 1946. aug. 5. 18.

### 1947

—ayka— : Vajda Lajos... Kassitzky Ilona... Szab. M. I—1947. 120.  
 Berényi Róbert : Háy Károly László. Forum II—1947. 468.  
 Bortnyik Sándor : Francia rajzok az európai iskola kiállításán. Szab. M. I—1947. 92—94. K.  
 G. M. : Kasznár Aranka (a dorogi)... Szab. M. I—1947. 63. K.  
 Goda Gábor : Beck Ö. Fülöp kiállítása. Forum II—1947. 808.  
 Gráber Margit : Nagy Balogh János emlékkiállítás. Szab. M. I—1947. 37—38. K.  
 Joó Kálmán : A hazatért műkincsek kiállítása. Szab. M. I—1947. 14.  
 Kampis Antal : Bokros Birman Dezső kiállítása. Forum II—1947. 988—990.  
 Major Máté : »Budapest talpra áll«. A főváros újjáépítési kiállítása. Forum II—1947. 78—80.  
 Mihályfi Ernő : Bokros-Birman Dezső. Forum II—1947. 466.  
 M. Kiss Pál : Román képzőművészeti kiállítás. Embernevelés 1947. június.  
 N. n. : Absztrakt művészek kiállítása. Szab. M. I—1947. 150—152. 2 K.  
 N. n. : Göndör Bertalan emlékkiállítás. Szab. M. I—1947. 68. K.  
 N. n. : Kiállítások naplója. T. és F. XX—1947. 163—164.  
 N. n. : Pór Bertalan kiállítása. Szab. M. I—1947. 84—87. K.  
 O. A. : Kühner Ilse. Szab. M. I—1947. 66.  
 Oelmacher Anna : Bokros Birman Dezső. Szab. M. I—1947. 120. K.  
 Oelmacher Anna : Bolmányi Ferenc kiállítása. Szab. M. I—1947. 125. K.  
 Oelmacher Anna : Háy Károly László képei 1937—47-ig. Szab. M. I—1947. 88. K.  
 Oelmacher Anna : Kernstock-kiállítás. Szab. M. I—1947. 119 K.  
 Ortutay Gyula : Dési Huber Istvánról. Forum II—1947. 382—384.  
 Ó. A. : Duray Tibor és Szilvási Margit kiállítása. Szab. M. I—1947. 62.  
 Pogány Ö. Gábor : Beck Ö. Fülöp kiállításának katalógusa. Az Orsz. Magy. Szépműv. Múzeum kiadása 1947.  
 Pogány Ö. Gábor : Ferenczy Noémi kiállítása. Szabad Nép 1947. jún. 1.  
 Pogány Ö. Gábor : Budapest népe képekben. Művelt Nép I—1947. 7. sz. 7.

Pög (Pogány Ö. Gábor) : Csoportkiállítás. (Bene Géza stb.) Szab. M. I—1947. 91. K.  
 Pogány Ö. Gábor : Deli Antal és Marosán László kiállításának katalógusa. 1947.  
 Pogány Ö. Gábor : Fenyő A. Endre kiállítása. Forum II—1947. 157—160.  
 Pög. (Pogány Ö. Gábor) : Gulácsy Lajos műveinek kiállítása. Szab. M. I—1947. 87—88. K. — Kiállítási katalógus.  
 Pogány Ö. Gábor : Háy Károly László kiállításának katalógusa. 1947.  
 Pogány Ö. Gábor : Jegyzetek a 2. szabad Nemzeti Kiállításról. Szabad Nép 1947. márc. 27.  
 Pogány Ö. Gábor : Novotny E. Róbert és Kocsis András kiállításának katalógusa. 1947.  
 Pög : Ötven művész kiállítása. Szab. M. I—1947. 122—123. K.  
 r. : Oelmacher Anna... Szab. M. I—1947. 62. K.  
 Rabinovszky Máriausz : Vidéki művészeink. A Képzőművészek Szabadszervezete vidéki csoportjának kiállítása. Szab. M. I—1947. 153—155.  
 Rabinovszky Máriausz : A Nemzeti Kiállítás után. Szab. M. I—1947. 69.  
 Rabinovszky Máriausz : Farkas István emlékkiállítás. Szab. M. I—1947. 33. K.  
 R. M. : Deli B. Rózi kiállítása. Szab. M. I—1947. 166. K.  
 Schalk László : A »Kortárs« kiállítása. Művelt Nép I—1947. 10. sz. 8.  
 Schalk László : Gondolatok egy kiállításról. (Deli B. Rózi kiállítása) Művelt Nép I—1947. 4. sz. 8.  
 Schalk László : Kollégiumi kiállítás. Művelt Nép. I—1947. 2. sz. 8.  
 Schalk László : Vidéki Képzőművészek Budapesten. Művelt Nép I—1947. 1. sz. 10.  
 S. L. : Barcsay Jenő. Művelt Nép I—1947. 11. sz. 8.  
 S. L. : Koffán Sándor kiállítása. Művelt Nép I—1947. 10. sz. 8.  
 S. S. : A II. Szabad Nemzeti Kiállítás. Szab. M. I—1947. 31.  
 Szegi Pál : Kiállítások naplója. T. és P. XX—1947. 137—139.  
 T. O. : Boross Géza. Szab. M. I—1947. 61. K.  
 T. O. : Gráber Margit, Perlrott Csaba Vilmos és Szobotka Imre kiállítása az Ernst Múzeumban. Szab. M. I—1947. 33—35. 3 K.  
 T. O. : Jankai Tibor (Békéscsabán élő festőművész) Szab. M. I—1947. 66.  
 T. O. : Kádár Béla : Összegyűjtött munkái. A Fókusz-galériában. Szab. M. I—1947. 63.  
 T. O. : Régnér Renée. Szab. M. I—1947. 90.  
 V. L. : A Ganz vagongyár kiállítása. Művelt Nép I—1947. 8. sz. 9.  
 Vargha Balázs : Kiállítások. Szab. M. I—1947. 242—247. 8. K.

### 1948

Alexits György : Vedres Márk kiállítása. Forum III—1948. 314—315.  
 A. Sz. I. : Balatoni kiállítás a Nemzeti Szalonban. MM. XV—1948. 4. sz. 195.  
 A. Sz. I. : Breznay József és Tallós Ilona kiállítása a Művész Galériában. MM. XV—1948. 4. sz. 195.  
 A. Sz. I. : Faragó Pál kiállítása a v. Ernst-múzeumban. MM. XV—1948. 4. sz. 195.  
 Faludi Irma : Dolgozó nő és anya kiállítás. Asszonyok IV—1948. 23/a. sz. 21. Képek.



- H. Takács Marianna: Fenyő Endre kiállítása. Forum III—1948. 919—920.
- I. M.: A paraszti élet festője. (Nagy István kiállítása a Fővárosi Képtárban) Asszonyok IV—1948. 20. sz. 5. Képek.
- Kosztay József: Bóka László kultuszállamtitkár beszéde a Kosztay-kiállítás megnyitójának ünnepén. Szab. M. II—1948. 337.
- M. Kiss Pál: A jugoszláv képzőművészeti kiállítás. Szab. M. II—1948. 252—253.
- Murányi Kovács Endre: 1948. A Magyar Képzőművészek újabb iránya. Szab. M. I—1948. 48—53. 7 K.
- Murányi-Kovács Endre: Kiállítások. Szab. M. II—1948. 292—294.
- N. n.: A Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete. Szab. M. II—1948. 119—121. 2. K.
- N. n.: Barabás Miklós Kiállítása. MM. XV—1948. 6. sz. 283.
- N. n.: Kiállítások. Barcsay Jenő. Szab. M. II—1948. 20. K.
- N. n.: Bálint Endre. Szab. M. II—1948. 22. K.
- N. n.: Rudnay György. Szab. M. II—1948. 21—22. K.
- N. n.: Domanovszky Endre gyűjteményes kiállítása. MM. XV—1948. 150.
- N. n.: Európai iskola XXVI. kiállítása. Vajda Lajos. MM. XV—1948. 22.
- N. n.: Kelemen Emil kiállítása. MM. XV—1948. 150.
- N. n.: Kling György festőművész kiállítása. MM. XV—1948. 239.
- N. n.: Kohán György festőművész freskótér kiállítása a Képzőművészek Szabadszervezetében. MM. XV—1948. 239.
- N. n.: Kovács Margit. Szab. M. II—1948. 122—123.
- N. n.: Lucien Hervé festőművész kiállítása. MM. XV—1948. 239.
- N. n.: Nagy István kiállítása. MM. XV—1948. 282.
- N. n.: Negyven szocialista művész. Művelt Nép II—1948. 6. sz. 10.
- N. n.: Páris. A Czobél-kiállítás. MM. XV—1948. 197.
- N. n.: R. Gábor Marianne. Szab. M. II—1948. 23.
- N. n.: Sugár, Goldmann emlékkiállítás a Szabadszervezetben. Szab. M. II—1948. 123—124.
- N. n.: Vaszary emlékkiállítás. Szab. M. II—1948. 20.
- N. n.: Veress Pál és Kühner Ilse kiállítása. MM. XV—1948. 239.
- N. n.: Viski Balás László kiállítása. MM. XV—1948. 22.
- Oelmacher Anna: A bányavidéki vándorkiállításokról. Forum III—1948. 714—715.
- Pálkás László: A firenzei magyar csoportkiállítás. MM. XV—1948. 153—154.
- Pogány Ö. Gábor: Bányavidéki vándorkiállítás. Szivárvány. 1948. július 3.
- Pogány Ö. Gábor: Benedek Jenő kiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Derkovits Gyula emlékkiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Derkovits Gyula szombathelyi emlékkiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Duray Tibor legjobb művei. Catalogus. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Farkas Aladár és Nollai István Pál kiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Hundert Jahre Ungarische Bildende Kunst. 1948. 56.
- Pogány Ö. Gábor: Kilencven művész kiállítása. Szivárvány. 1948. június 19.
- Pogány Ö. Gábor: Külföldi magyar kiállítások. Szivárvány. 1948. május 9.
- Pogány Ö. Gábor: Nagy István emlékkiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Sugár Andor és Goldmann György emlékkiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Szinyei emlékkiállítás. Szivárvány. 1948. május. 89.
- Pogány Ö. Gábor: Tóth B. László kiállításának katalógusa. 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Vedres Márk kiállításának katalógusa. 1948.
- Rabinovszky Máriausz: Barabás Miklós emlékkiállítás. Bán Béla képei, Jaskovits József és Vajda Júlia, Szöllösi Endre, Erdős Géza, Vaszary János, Dési Huber István grafikai műveinek kiállítása. Szab. M. II—1948. 322—323.
- Rabinovszky Máriausz beszámolója. Szab. M. II—1948. 116—119. 2. K.
- Rabinovszky Máriausz: Nagy István képei a Nemzeti Szalonban. Szab. M. II—1948. 321.
- Rabinovszky Máriausz: Szigethy István és Kling György kiállítása. Szab. M. II—1948. 254—255.
- Román György: Nagy Balogh János kiállítás, Benedek Jenő kiállítása. Szab. M. II—1948. 380—383. 4 K.
- Schalk László: A Láng-gyár kiállítása. Művelt Nép II. 1948. 2. sz. 8.
- Schalk László: Sugár és Goldmann. Művelt Nép II—1948. 6. sz. 10.
- Schalk László: Vasutas művészek. Művelt Nép II—1948. 1. sz. 8.
- S. L.: A magyar képzőművészet újabb irányai. Művelt Nép II—1948. 2. sz. 8.
- S. L.: Domanovszky Endre kiállítása. Művelt Nép II—1948. 4. sz. 9.
- S. L.: Rippl-Rónai József. Művelt Nép II—1948. 1. sz. 8.
- Szegi Pál: Derkovits, Paizs-Goebel Jenő, Gadányi Jenő, Vedres Márk, Ék Sándor, Bényi László, Szandai Sándor, Pituk József, Timon Andor, Hóman Károly, Chován Loránt. Szab. M. II—1948. 186—191. 5 K.
- Székely Zoltán: Kiállítások. Szab. M. II—1948. 148—153. 7 K.
- Ujvári Béla: Bényi László kiállítása a Művész Galériában. MM. XV—1948. 195.
- Ujvári Béla: Európai iskola XXIX. kiállítása. Korniss Dezső képei és illusztrációi. MM. XV—1948. 22.
- Ujvári Béla: Gadányi Jenő festőművész kiállítása a v. Ernst-Múzeumban. MM. XV—1948. 195.
- Ujvári Béla: Ogonovszky Géza és Rác László festőművész kiállítása a Művész Galériában. MM. XV—1948. 195.
- Ujvári Béla: Pap Gyula kiállítása. MM. XV—1948. 21. K.
- Ujvári Béla: Rónai-Gábor Marianne kiállítása. MM. XV—1948. 100.
- Vargha Balázs: Beszámoló a Nemzetközi Vásár képzőművészeti anyagáról. Szab. M. II—1948. 256—260. 7 K.
- Vargha Balázs: Kosztay József kiállítás a Szalonban. Száz magyar művész kiállítása a Fővárosi Képtárban. Szab. M. II—1948. 375—380. 3 K.
- Vágó György: London. A magyar kiállítás. MM. XV—1948. 109—110.
- Végvári Lajos: A magyar valóság. Csillag 1948. máj.
- Végvári Lajos: A reformkor művészete. Katalógus-előszó. 1948.
- Végvári Lajos: Barabás Miklós emlékkiállítás. Kiállítási katalógus. 1948.
- Végvári Lajos: Barcsay Jenő kiállítása. Új Hold. 1948. jan.
- Végvári Lajos: Csáki-Maronyák József és Somogyi József kiállítása. Katalógus-előszó. 1948.
- Végvári Lajos: Nagy Balogh János emlékkiállítás. Katalógus-előszó. 1948.
- Végvári Lajos: Veress Pál és Kühner Ilse kiállítása. Katalógus-előszó. 1948.
- Z. K.: Lossonczy Tamás absztrakt képeiben... Szab. M. II—1948. 254—255.

## 1949

- (A. T. S.): Tóvári Tóth István gyűjteményes kiállítása Győrött. Szab. M. III—1949. 34.
- Bedő Rudolf: A litografia feltalálásának 150 éves jubileuma alkalmából rendezett kiállítás katalógusa. Bpest, O. Szépm. Múz. 1949.
- Dési Huber Istvánné: A román népköztársaság új képzőművészetének kiállítása. Forum IV—1949. 626.
- Fenyő A. Endre: Csoportkiállítás. Szab. M. III—1949. 209—210. K.
- Fenyő A. Endre: Sz. Kasznár Aranka és Szilvássy Margit kiállítása. Szab. M. III—1949. 482.
- f. é.: Gyermekrajz kiállítás. Asszonyok V—1949. 1. sz. 13. 6 K.
- Jacobi Márta: Tanulságok a szovjet festmények kiállításán. Szab. M. III—1949. 268. K.
- N. n.: A Mednyánszky László emlékkiállítás. Szab. M. III—1949. 415—416.
- N. n.: Aszódi Weil Erzsébet és Palotay Gyula. Szab. M. III—1919. 112. K.
- N. n.: Barta Ernő. Szab. M. III—1949. 258. K.
- N. n.: Bokros-Birman Dezső kiállítás. Szab. M. III—1949. 110. K.
- N. n.: Csáki-Maronyák József és Somogyi József. Szab. M. III—1949. 32. K.
- N. n.: Domján József. Szab. M. III—1949. 32.
- N. n.: Fényes Adolf emlékkiállítás. Szab. M. III—1949. 420—421.
- N. n.: Gráber Margit kiállítása. Szab. M. II—1949. 478—479. K.
- N. n.: Iszcserekov Istenes András emlékkiállítás Pápán. Szab. M. III—1949. 164.
- N. n.: Mágori Vargha Béla és Németh Kálmán kiállítása. Szab. M. III—1949. 479—480.
- N. n.: Márfy Ödön képei. Szab. M. III—1949. 259—260. K.
- N. n.: Mihály Pál. Szab. M. III—1949. 105—107. K.
- N. n.: Perlrott Csaba Vilmos kiállítása. Szab. M. III—1949. 210—211. K.
- N. n.: Révai József népművelési miniszter megnyitó beszéde a szovjet festmények kiállításán. Szab. M. III—1949. 356—360.



- N. n.: Rippl-Rónai emlékkiállítás Kaposváron. Szab. M. III—1949. 421.
- N. n.: Sikuta Gusztáv. Szab. M. III—1949. 260.
- N. n.: Szabados Jenő emlékkiállítás. Szab. M. III—1949. 110.
- N. n.: Szilágyi Jolán. Szab. M. III—1949. 260. K.
- N. n.: Szobotka Imre festőművész—Szanday Sándor szobrászművész kiállítása. Szab. M. III—1949. 214—216. K.
- N. n.: Szovjet festőművészeti kiállítás Budapesten. Ép.-Épt. I—1949. 4. sz. 51—52. K.
- N. n.: Tóth B. László gyűjteményes kiállítása. Szab. M. III—1949. 340.
- N. n.: Zilzer Gyula. Szab. M. III—1949. 260—261.
- Oelmacher Anna: Előszó. »Exposition d'Art Hongrois Contemporain« Bruxelles, 1949. kiállítás katalógusa.
- Pogány Ö. Gábor: A béke-rajzpályázat mérlege. Szab. M. II—1949. 332—338. 10. K.
- Pogány Ö. G.—Végvári L.: A »Magyar Otthonok« kiállítás tanulmányai. Szab. M. III—1949. 471—473. Képek.
- Pogány Ö. Gábor beszámolója: Rudnay Gyula műveinek kiállítása Baján. Szab. M. III—1949. 151—152. K.
- Pogány Ö. Gábor: Szabados Jenő emlékkiállításának katalógusa. 1949.
- Pogány Ö. Gábor: Szilágyi Jolán gyűjteményes kiállítása. Új Világ 1949. május 6.
- Pogány Ö. Gábor: Szobotka Imre és Szandai Sándor kiállításának katalógusa. 1949.
- Pogány Ö. Gábor: Válasz Rabinovszky Máriusznak. (Magyar Otthonok) Szab. M. III—1949. 422.
- r. m.: Bencze László. Szab. M. III—1949. 34. K.
- Szegi Pál: Az 1919-es magyar forradalom: Dési-Huber István, Földes Lenka, Farkasháty Miklós és Donner Gertrud. Mária, Iván Szilárd kiállításokról. Szab. M. III—1949. 152—161. 7 K.
- Szegi Pál: A »Festészet és Társadalom« című kiállításról. Szab. M. III—1949. 152.
- v. b.: Erdei Viktor. Szab. M. III—1949. 34.
- Végvári Lajos: A Tervező Intézetek kiállítása. Magy. Nemz. 1949. nov. 4.
- Végvári Lajos: Domján József kiállítása. Magy. Nemzet 1949. dec. 18. és katalógus-előszó, 1949.
- Végvári Lajos: Kazinczy János kiállítása. Magy. Nemz. 1949. nov. 8.
- Végvári Lajos: Mágori Vargha Béla és Németh Kálmán kiállítása. Magy. Nemz. 1949. dec. 15.
- Végvári Lajos: Szabados Jenő emlékkiállítás. Katalógus-előszó, 1949.

## 1950

- Balassa Iván: Lengyel népművészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban. Szab. M. IV—1950. 225—227. 2 K.
- Bor Pál: Építészet és Képzőművészet, növendékkiállítás. Ép-épt. II—1950. 795—797. 8 K.
- Bor Pál: I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Ép-épt. I—1950. 681—685. 6 K.
- F. A. E.: A lengyel plakátművészet kiállítása. Szab. M. IV—1950. 220—224. 7 K.
- F. A. E.: Miskolci képzőművészek kiállítása. Szab. M. IV—1950. 503—504.
- Gerő Gyula: Balázs János emlékkiállítás Kaposvárott. Szab. M. IV—1950. 321—322. K.
- Markos Erzsébet: Freskóvázlatok és mozaikok az I. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szab. M. IV—1950. 470—473. 4 K.
- Nagy Tibor: Kernstok Károly emlékkiállítás. Szab. M. IV—1950. 67—68. 2. K.
- Németh Lajos: Fiatalok a kiállításon. Szab. M. IV—1950. 330—335. 4 K.
- N. n.: A szovjet grafikai kiállításról. Szab. M. IV—1950. 93. K.
- N. n.: I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. 2r 18 színes kép, Bpest. é. n.
- N. n.: »Művészetünk haladó hagyományai és az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás«. Szab. M. IV—1950. 459—460.
- N. n.: Szovjet beszámoló Az I. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Szab. M. IV—1950. 400—402.
- Pogány Ö. Gábor: Az Első Magyar Képzőművészeti kiállítás. I. Szabad Nép 1950. aug. 27., szept. 2., szept. 8.
- Pogány Ö. Gábor: Az első magyar képzőművészeti kiállításról. Csillag III—1950. 34. sz. 125.

- Pogány Ö. Gábor: Az I. Magyar Képzőművészeti kiállítás szobrászati anyaga. Szab. M. IV—1950. 369—375. 8 K.
- Pogány Ö. Gábor: Az első magyar képzőművészeti kiállítás előzményei. Szab. M. IV—1950. 278—287. 10 K.
- Pogány Ö. Gábor: Barta Miklós gyűjteményes kiállításának katalógusa. 1950.
- Pogány Ö. Gábor: Gyárfás Jenő emlékkiállításának katalógusa. 1950.
- Rabinovszky Máriusz: A grafika és az I. Magyar Képzőművészeti kiállítás. Szab. M. IV—1950. 420—429. 7 K.
- Rajnai Miklós: Edvi-Ilés Aladár kiállítása. Szab. M. IV—1950. 230.
- rá: Tanév végi kiállítások. Szab. M. IV—1950. 256—257. 2 K.
- Román József és Z. Gács György: Tavaszi mezőgazdasági kiállítás. Szab. M. IV—1950. 134—137. 3 K.
- Salimova V.: A budapesti szovjet képzőművészeti kiállítás sikere. Iszk. 1950. 2. sz. 91.
- Schreiber Mária: Koreai kiállítás Budapesten. Szab. M. IV—1950. 396—397. 2 K.
- Schubert Mária: A szovjet grafika a történelem tükrében. Szab. M. IV—1950. 84—92. 10 K.
- (sz.): A szovjet grafikai kiállítás. Szab. M. IV—1950. 81—83. 2 K.
- (szegi): A Munkácsy Mihály díj első kitüntettjei. Szab. M. IV—1950. 297—302.
- (szegi): Csók István jubiláris kiállítása. Szab. M. IV—1950. 228—230. 3 K.
- (szegi): Endre Béla emlékkiállítás. Szab. M. IV—1950. 444.
- (szegi): Magyar karikatúra-művészet. Szab. M. IV—1950. 502—503.
- Szegi Pál: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása. Szab. M. IV—1950. 68—69. K.
- Szegi Pál: Hogyan készültek művészeink a I. Magyar Képzőművészeti kiállításra. Szab. M. IV—1950. 207—210. 6 K.
- Székelly Zoltán: A városi látkép a szovjet grafikában. Szab. M. IV—1950. 94—102. 11 K.
- Székelly Zoltán: Bihari Sándor emlékkiállítás. Szab. M. IV—1950. 499—502.
- (székelly): Augusztusi kiállítás. Berda Ernő, Csók István, Balázs István, Mikus Sándor, Antal Károly, Koffán Károly, Papp Gyula, Barcsy Jenő, Bencze László, Rozs János. Szab. M. IV—1950. 131—133.
- Székelly Zoltán: Reprodukciós kiállítás a moszkvai Tretyakov-képtár anyagából és V. Szurikov műveiből. Szab. M. IV—1950. 71—72.
- (sz. Z.): Deák Ébner emlékkiállítás a ... Szab. M. IV—1950. 138.
- Végvári Lajos: A csehszlovák képzőművészet 50 éve. Magy. Nemz. 1950. máj. 6.
- Végvári Lajos: A Román Népköztársaság művészeti kiállítása. Magy. Nemz. 1950. dec. 17.
- Végvári Lajos: A szolnoki művésztelep kiállítása. Magy. Nemz. 1950. ápr. 2.
- Végvári Lajos: Barna Miklós gyűjteményes kiállítása. Magy. Nemz. 1950. jan. 22.
- Végvári Lajos: Bihari Sándor emlékkiállítás. Magy. Nemz. 1950. dec. 5.
- Végvári Lajos: Csók István jubileumi kiállítása. Magy. Nemz. 1950. máj. 21. Világosság 1950. jún. 1.
- Végvári Lajos: Deák Ébner Lajos emlékkiállítás. Magy. Nemz. 1950. márc. 15.
- Végvári Lajos: Edvi-Ilés Aladár kiállítása. Magy. Nemz. 1950. máj. 20.
- Végvári Lajos: Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Magy. Nemz. 1950. aug. 19. aug. 22, 23, 27, szept. 3, 9, 10.
- Végvári Lajos: Gyárfás Jenő emlékkiállítás. Magy. Nemz. 1950. dec. 30.
- Végvári Lajos: Hozzászólások Rabinovszky Máriusz kritikájához. Szab. M. IV—1950. 392. 395. 3 K.
- Végvári Lajos: Koszta József emlékkiállítás. Katalógus-előszó, Szentcs, 1950.
- Végvári Lajos: Petri Lajos szobrászművész, Deli B. Rózsi és Szuly Angéla festőművészek kiállítása. Szab. M. IV—1950. 72.
- Végvári Lajos: Szovjet grafika. Magy. Nemz. 1950. márc. 4.
- Végvári Lajos: Szurikov kiállítás. Magy. Nemz. 1950. jan. 29.
- V. L.: Ifjúsági Képző- és Iparművészeti kiállítás. Szab. M. IV—1950. 211—213. K.



- Balogh István: Képzőművészeti kiállítások ismertetései. Múz. Hír. 1951. I. sz. 14.
- Barabás Tamás: Két kiállítás. Művelt Nép II—1951. 12. sz. 16—17. 2 K.
- Bedő Rudolf: A magyar bányászat-történet művészeti dokumentumai. Szab. M. V—1951. 390—395. 9 K.
- Bényi László: Az Alföld képen és versben. Múz. Hír. 1951. III. sz. 11—13.
- Bodnár Éva: Arnhold Nándor emlékkiállítás. Szab. M. V—1951. 35.
- Borbíró Virgil: A VÁTI műhely-kiállítása. Ép-Épt. III. 1951. 130—137. 17 K.
- Cseh Miklós: A Magyar Katona a Szabadságért kiállítás szoborművei és grafikái. Szab. M. V—1951. 503—507. 5 K.
- Cseh Miklós: Markó Károly emlékkiállítás. Szab. M. V—1951. 308—310. 2 K.
- Cs. M.: Az öt éves terv kiállítás grafikai munkái. Szab. M. V—1951. 464—465.
- Frank János: A harmadik magyar karikatúra-kiállítás. Szab. M. V—1951. 513—515.
- Gábor Pál: »Béke és Szabadság« Gyermekekrajz kiállítás a Fővárosi Képtárban. Szab. M. V—1951. 80—83. 6 K.
- Juhász Antal: A dorogi bányászok képzőművészeti kiállítása. Művelt Nép II—1951. 3. sz. 31. 3 K.
- Juhász Antal: Dunántúli képzőművészeti tanfolyamok kiállítása. Művelt Nép II—1951. 7. sz. 23. 2 K.
- Kirschmayer Károly: A vasutas Képzőművészeti Szabadiskola kiállítása. Művelt Nép II—1951. 4. sz. 32. 5 K.
- K. J.: A somogy megyei képzőművészek kiállítása. Szab. M. V—1951. 32—33. 2 K.
- K. J.: Bozsó János kiállítása Kecskeméten. Szab. M. V—1951. 33.
- Koós Judit: Budapest műemlékei. Szab. M. V—1951. 36—38.
- Koós Judit: Jegyzetek az Új Kína kiállításáról. Szab. M. V—1951. 105—107. 3 K.
- Markos Erzsébet: Bencze László festőművész és Makris Agamemnon szobrászművész kiállítása. Szab. M. 1951. 170—174. 5 K.
- Mihályfi Ernő: Magyar művészet szovjet közönség előtt. Szovjet Kult. 1951. 5. sz. 1—3.
- Milheau, Jean: A bányavidék. (Fougeron-kiállítás) Szab. M. V—1951. 139—142. 3 K.
- Németh Lajos: A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás grafikai anyaga. Szab. M. V—1951. 543—544.
- Németh Lajos: Fiatal művészek a »Magyar katona a szabadságért« kiállításon. Szab. M. V—1951. 448.
- N.n. Új magyar képzőművészet. Az 1. Magyar képző. kiállítás anyagából. Magy. Nemz. Bibl. 1951. 4. füz. 94.
- (pelbárt): Szovjet plakátkiállítás a Kultuszminisztériumban. Szab. M. V—1951. 30.
- Pogány Ö. Gábor: Befejezetlenség és minőség. (II. M. Képz. kiáll.) Szab. M. V—1951. 530—542. 11 K.
- Pogány Ö. Gábor: Csáky Maronyák József kiállításának katalógusa. 1951.
- Pogány Ö. Gábor: A Képzőm. Főiskola évről évre kiállítása. Szabad Ifjúság 1951. júl. 27.
- Pogány Ö. Gábor: A lengyel realista festőművészet kiállítása. Szab. M. V—1951. 108—114. 7 K.
- Pogány Ö. Gábor: A Második Magyar Képzőművészeti Kiáll. Irodalmi Újság 1951. nov. 8.
- Pogány Ö. Gábor: A Második Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Szabad Ifjúság. 1951. nov. 11.
- Radocsay Dénes: Megjegyzések a II. Képzőművészeti Kiállításról. Szab. M. V—1951. 482—492. 12 K.
- Rajnai Miklós: Az Alföld képeken és versben. Szab. M. V—1951. 465—467. 2 K.
- Rajnai Miklós: Nyilassy Sándor és Heller Ödön kiállítása. Szab. M. V—1951. 212.
- S. Rozványi Márta: Mikus Gyula kiállítása. Szab. M. V—1951. 517.
- (szegi): A magyar festőművészet mesterei és keszthelyi művészek a Balatoni Múzeumban. Szab. M. V—1951. 77—79. 3 K.
- (szegi): A vázlat és mű. Szab. M. V—1951. 31.
- (szegi): Csáky—Maronyák József kiállítása. Szab. M. V—1951. 210—211. 2 K.
- (szegi): Gyárfás Jenő emlékkiállítás. Szab. M. V—1951. 75—77. 2 K.
- (szegi): Kovács Mihály emlékkiállítás az egri múzeumban. Szab. M. V—1951. 34—35.
- (szegi): Miskolci és debreceni művészek cserekiállítása. Szab. M. V—1951. 31—32.
- Szegi Pál: A 3. magyar karikatúra kiállítás. Szab. M. V—1951. 545—551. 5 K.
- Szegi Pál: A magyar katona a szabadságért. Szab. M. V—1951. 443—446. 14 K.
- Szegi Pál: A II. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Csillag IV—1951. 12. sz. 1581.
- Szegi Pál: Borsod—Abaúj—Zemplén megye művészeinek kiállítása Miskolcon. Szab. M. V—1951. 468—471. 4 K.
- Szegi Pál: Tokaji képzőművészek kiállítása. Szab. M. V—1951. 420—422. 2 K.
- (székely): Endre Béla emlékkiállítás. Szab. M. V—1951. 133.
- Székely Zoltán: Dunántúli képzőművészeti kiállítás. Szab. M. V—1951. 314—318. 5 K.
- T. M.: A portréfestészet fejlődése a XIV—XVIII. századig. Szab. M. V—1951. 419—420.
- T. M.: Látogatás az Építőművészeti kiállításon. Élet és Tud. VI—1951. 611—613. Képek.
- Végvári Lajos: A magyar katona a szabadságért. Szab. Nép 1951. szept. 30., okt. 4.
- Végvári Lajos: A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Szab. Nép. 1951. nov. 4., nov. 11.
- Végvári Lajos: Képzőművészeti Kiállítás Keszthelyen. Magy. Nemz. 1951. jan. 21.
- Végvári Lajos: A magyar festészet haladó hagyományai. Magy. Nemz. Bibl. 1951. 5. füzet 121.

1952

- Bernáth Aurél: Megnyitóbeszéd a Munkácsy-kiállításon. Szab. M. VI—1952. 347—354. 10 K.
- Bényi László: A Duna a festészetben. Szab. M. VI—1952. 229—233. 3 K.
- Bényi László: Ferenczy Károly kiállítás a Szentendrei Múzeumban. Múz. Hír. 1952. IV. sz. 2.
- Bényi László: Munkácsy kiállítás. Művelt Nép III—1952. 8. sz. 31 K.
- Bige Józsefné: Képzőművészeti kiállítás a Múzeumi központban. Múz. Hír. 1952. VI. sz. 39.
- Bodnár Éva: Szekszárdi, Tolnamegyei Képzőművészek Kiállítása. Szab. M. VI—1952. 332—333.
- (cs.): A Dési—Huber Képzőművész Kör kiállítása. Szab. M. VI—1952. 449—450.
- (cs.): Az Egri és Hevesmegyei képzőművészek kiállítása. Szab. M. VI—1952. 592—595. 5 K.
- (cs.): Dobroszláv Lajos kiállítása. Szab. M. VI—1952. 518—519.
- (cs.): Tóth B. László kiállítása. Szab. M. VI—1952. 331.
- Cseh Miklós: A magyar-szovjet barátság képzőművészeti kiállítás. Szab. M. VI—1952. 175—178. K.
- Cseh Miklós: Arckép kiállítás. Szab. M. VI—1952. 298—305. 14 K.
- Cs. M.: Jánosy Ferenc, Nuridsány Zoltán, Orosz Gellért és Sugár Gyula kiállítása. Szab. M. VI—1952. 596—599. 2 K.
- Cs. M.: Tavaszi Tárlat. Szab. M. VI—1952. 201—207. 10 K.
- d. m.: Perlrott Csaba Vilmos kiállítása. Szab. M. VI—1952. 295.
- Dobay János: Megjegyzések a grafikai kiállításról. Szab. M. VI—1952. 550—555. 3 K.
- Dömötör Sándor: Nemzetközi gyermekrajz kiállítás Szombathelyen. Szab. M. VI—1952. 233—235.
- (F.): Lengyel karikatúra-kiállítás. Szab. M. VI—1952. 122—123. 2 K.
- Fehér Zsuzsa: Az arcképkiallítás grafikai anyaga. Szab. M. VI—1952. 373—376. 4 K.
- Gute, Herbert: Gondolatok a budapesti Munkácsy-kiállításához. Szab. M. VI—1952. 466—468. K.
- Hajdú Sándor: Képzőművészeti kiállítás a kőbányai sörgyárban. Művelt Nép III—1952. 3. sz. 28.
- H. Takács Marianna: Domján József festőművész kiállítása. Szab. M. VI—1952. 95—96.
- H. Telepy Katalin: A járszági festők munkaközösségének képkiallítása. Szab. M. VI—1952. 296—297.
- H. Telepy Katalin: Járszági festők munkaközösségének képkiallítása. Múz. Hír. 1952. IV. sz. 32—33.
- Jakabffy Imre: Munkácsy kiállítás a sajtóban. Múz. Hír. 1952. V. sz. 37—46.



Kazinczy János: Az Abaúj-Zemplén vármegyei képzőművészeti kiállítás. Szab. M. VI—1952. 448—449.

Kálmán Mária: Arató János kiállítása. Szab. M. VI—1952. 179—180.

Körner Éva: Ék Sándor gyűjteményes kiállítása. Szab. M. VI—1952. 585—590. 3 K.

Markos Erzsébet: Egry József emlékkiállítás. Szab. M. VI—1952. 20—24. K.

Mucsi András: Iván Szilárd és Vidéky Brigitta kiállítása. Szab. M. VI—1952. 295—296.

Nagy Tibor: Békeplakát és ötéves terv grafikai kiállítása. Szab. M. VI—1952. 547—550. 3 K.

Nagy Tibor: Három »öreg« művész. (Petri Lajos, Morinyi Ödön, Sárdy Brutus). Szab. M. VI—1952. 24—25.

Németh Lajos: Ankét a portrékiállítás. Szab. M. VI—1952. 431—433.

Németh Lajos: A Tavaszi Tárlat grafikai anyaga. Szab. M. VI—1952. 277—280. 4 K.

N. n.: »A 40 éves Pravda« kiállítást... Szab. M. VI—1952. 226—227.

N. n.: A III. Magyar Képzőművészeti kiállításon bemutatják a moszkvai magyar mezőgazdasági pavillon elkészült falképeit. Szab. M. VI—1952. 543—546. 3 K.

N. n.: Ankétok a II. Magyar képzőművészeti kiállításról. Szab. M. VI—1952. 81—92.

N. n.: Bozsó János kiállítása. Szab. M. VI—1952. 599.

N. n.: Magyar—Szovjet barátság képzőművészeti kiállítás katalógusa. Magy. Nemz. Bibl. 1952. 3. füz. 91.

Noszlopi György: A Szolnoki Művésztelep kiállítása. Szab. M. VI—1952. 376—378. K.

Péter Imre: Képzőművészkörök országos kiállítása a Nemzeti Szalonban. Művelt Nép III—1952. 12. sz.

po.: Az Országos Állattenyésztési kiállítás grafikai munkái. Szab. M. VI—1952. 235—236.

po.: Békeplakát kiállítás. Szab. M. VI—1952. 323—326. 3 K.

Pogány Ö. Gábor: A II. Magyar Képzőművészeti kiállítás után Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 155—158.

Pogány Ö. Gábor: A Munkácsy kiállítás. Szab. M. VI—1952. 355—358.

Pogány Ö. Gábor: A Tavaszi Tárlat. Irodalmi Újság. 1952. máj. 24.

Pogány Ö. Gábor: A Tavaszi Tárlat. Csillag 1952 július.

Pogány Ö. Gábor: A Tavaszi Tárlat szobrászati anyaga. Szab. M. VI—1952. 268—276. 10 K.

Pogány Ö. Gábor: Az első magyar képzőművészeti kiállítás. Műv. Tört. Ért. Bp. 1952. 107—130. Képek.

Pogány Ö. Gábor: Képzőművészeti kiállítás a szovjet-magyar barátságról. Képzőm. és Iparm. Tudósító. 1952.

Pogány Ö. Gáborné: Mednyánszky László emlékkiállítás. Magy. Nemz. Bibl. 1952. 6. füzet. 201.

N. n.: Rabinovszky Máriusz. Szab. M. VI—1952. 242—243.

Radocsy Dénes: Madarász emlékkiállítás. Szab. M. VI—1952. 227—229. K.

Rajnai Miklós: A székesfehérvári Mészöly-kiállítás. Szab. M. VI—1952. 16—20. K.

Rajnai Miklós: Vándorkiállítás a II. Magyar Képzőművészeti kiállítás vázlataiból. Műz. Hír. Bp. 1952. II. sz. 47.

r. d.: A Képzőművészeti Főiskola diplomamunkáinak kiállítása. Szab. M. VI—1952. 383—384.

Rényi Péter: Az I. Iparművészeti kiállításról. Szabad Nép X—1952. 194. sz. 7.

R. Z.: Főiskolások Sztálinvárosban. Szab. M. VI—1952. 446—448. (sz.): A Nagymarosi Képzőművészeti Kör kiállítása. Szab. M. VI—1952. 335—336.

(sz.): A Sztálinvárosi Képzőművészeti Kör első kiállítása. Szab. M. VI—1952. 334—335.

(sz.): A tatabányai Bányász Képzőművész Kör kiállítása. Szab. M. VI—1952. 450—451.

(szegi): Martyn Ferenc kiállítása. Szab. M. VI—1952. 27—28.

Szegi Pál: »Dunántúli táj és Tiszatáj.« Szab. M. VI—1952. 555—557.

Szegi Pál: Kunffy Lajos gyűjteményes kiállítása a Kaposvári Múzeumban. Szab. M. VI—1952. 291—295. 3 K.

Szegi Pál: Petőfi ábrázolások a II. Magyar Képzőművészeti kiállítás. Szab. M. VI—1952. 104—107. 4 K.

Szelesi Zoltán: A Csongrád megyei Művészek kiállítása. Szab. M. VI—1952. 378—380.

Székely Zoltán: (Jánossy Ferenc, Nuridsány Zoltán, Orosz Gellért, Sugár Gyula) Szab. M. VI—1952. 25—26.

Székely Zoltán: Válasz Rabinovszky Máriusz Glosszájára. (Madarász-kiállítás) Szab. M. VI—1952. 511—514.

(Sz. p.): A Győr—Sopron megyei Képzőművészeti Munkacsoport kiállítása. Szab. M. VI—1952. 331—332.

Szurdi Mária: A Munkácsy-kiállítás szerepe a szocialista ember nevelésében. Szab. M. VI—1952. 469—470. K.

T. P.: Mészöly Géza emlékkiállítás. Szab. M. VI—1952. 290—291.

Végvári Lajos: Arató János. Katalógus előszó. 1952.

Végvári Lajos: Ék Sándor kiállítása. Katalógus-előszó. 1952.

Végvári Lajos: Elekffy Jenő és Ferenczy Béni. Katalógus-előszó 1952.

Végvári Lajos: László Gyula és Marton László. Katalógus-előszó 1952.

V. L.: Elekffy Jenő és Ferenczy Béni kiállítása. Szab. M. VI—1952. 178—179.

V. L.: Szentendrei festők kiállítása. Szab. M. VI—1952. 557—559.

## 1953

Aradi Nóra: A Német Demokratikus Köztársaság kiállítása. Szab. M. VII—1953. 6. sz. 248—250.

Csapó György: A dolgozók a III. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Szab. Műv. VII—1953. 1. sz. 31 l.

Ék Sándor: Festészetünk néhány kérdése a III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás kapcsán. Szab. Műv. VII—1953. 1. sz. 1—10 l.

Glück Félix: Harcoló művészet. Boris Tarlitahy és Mireille kiállítása. Szab. Műv. VII—1953. osz. 252—254.

Henszelmann Lilla: Mészáros László emlékkiállítás. Szab. Műv. VII—1953. 170—172.

Mihályfi Ernő: Harcoló hős művészet. Korai festők kiállítása nyílik Budapesten. Irod. Újság. IV—1953. 8. sz. 1. l.

N. n.: Az I. Országos Képzőművészeti Tanácskozás. Szab. M. VII—1953. 1. sz. 39—40.

N. n.: Művészeink a koreai kiállításról. Pór Bertalan, Ék Sándor stb. Szab. Műv. VII—1953. 3. sz. 129—132.

Pelbárt Oszkár: Plakátművészeti kiállítás. Szab. Műv. VII—1953. 205—209.

Péter Imre: Fejlődik-e a magyar plakátművészet? Művelt Nép IV—1953. 10. sz. 31—32. 2 K.

Pogány Ö. Gábor: A II. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Irod. Újs. IV—1953. 1. sz. 6.

Pogány Ö. Gábor: A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás plasztikai anyaga. Szab. M. VII—1953. 1. sz. 20—27.

Pogány Ö. Gábor: A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Képzőm. és Iparm. Tud. III—1953. 2. sz. I—V. l.

Pogány Ö. Gábor: A koreai képzőművészeti kiállításról. Csillag VI—1953. 7. sz. 1078—1080.

Rajnai Miklós: Mednyánszky emlékkiállítás. Szab. M. VII—1953. 326—331. 5 K.

Szegi Pál: A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás festményei. Szab. Műv. VII—1953. 1. sz. 11—19.

Telepy Katalin: A Szövetség Fejér megyei munkacsoportjának kiállítása. Szab. M. VII—1953. 6. sz.

Vayer Lajos: A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás grafikai anyaga. Szab. Műv. VII—1953. kl. sz. 28—30.

Wilhelmb Gizella—Bíró Béla: A Than Mór emlékkiállítás katalógusa. 8r, 8 L. 4 tábla. Bp. 1953.

## 1954

Abonyi Arany: Ruzicskay György komlói képei. Szab. M. VIII—1954. 426—427. K.

Aradi Nóra: Csehszlovák Képzőművészeti Kiállítás. Szab. M. VIII—1954. 4. sz. 150—155.

Aradi Nóra: Kiállítás Szentendrén. Szab. M. VII—1954. 374—375.

Artner Tivadar: Hegyi György kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 425—426.

Balogh Jenő: A budapesti gyermekrajzkiállítás tanulságai. Szab. M. VIII—1954. 405—410. Képek.

Balassa István: Bolgár Népművészeti Kiállítás. Szab. Műv. VIII—1954. 4. sz. 184—187. l.

Bényi László: A Paál László emlékkiállítás katalógusa. 8r, 24 L. Bp. 1954.

Bíró Béla: Lotz Károly emlékkiállítás katalógus-előszó. 8r, 24 L. 6 tábla. Bp. 1954.

Dávid Katalin: Hozzászólás Szőnyi István kiállításához. Szab. Műv. VIII—1954. 4. sz. 169—171. l.



- Fenyő Iván* : Cranach Lucas emlékkiállítás katalógusa. Előszó. 8r. 23 L. 4. tábla. Bp. 1954.
- Garas Klára* : Kupeczky János kiállítási katalógus-előszó. 8r, 25 L. 7 tábla. Bp. 1954.
- Gogolák Lajos* : Bencze László és Kiss István kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 86—88. 1.
- Havas Lujza* : Kádár György kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 172—173.
- Herman Lipót* : A szovjet és forradalomelőtti orosz képzőművészet kiállításán. Szov. Kult. VI—1954. 1. sz. 40—43.
- Mihályfi Ernő* : Kisfaludi-Strobl Zsigmond gyűjteményes kiállítása. Katalógus-bevezetés. 8r, 12 L. 8 tábla. Bp. 1954.
- Németh Lajos* : A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás néhány tanulsága. Társad. Szemle IX—1954. 1. sz. 66—80.
- Németh Lajos* : A Szovjet és forradalomelőtti orosz Képzőművészet. (Kiáll. a Szépm. Múz. Új Magyar Képtárában) Csillag VIII—1954. 2. sz. 350—352.
- N. n.* : A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. 1953. 8r. 23 L. 16 tábla. Bp. 1954.
- Pataki Dénes* : A Magyar rézmetszet és rézkarc. Kiállítási katalógus, 8r, 29 L., 11 K. Bp. 1954.
- Péter Imre* : A hagyományok ereje. A szovjet és a forradalomelőtti orosz képzőművészet kiállításának néhány tanulsága. Művelt Nép V—1954. 1. sz. 4—5.
- Péter Imre* : A magyar képzőművészet a IV. kiállítás tükrében. Term- és Társad. XIII—1954. 2. sz. 106—109.
- Péter Imre* : Komjáti Gyula kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 182—183.
- Péter Imre* : Orosz népi iparművészeti kiállítás Budapesten. Szovjet Kult. VI—1954. 2. sz. 25—28
- Pogány Ö. Gáborné* : A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Szab. M. VIII—1954. 18—34.
- Pogány Ö. Gábor* : Az emberábrázolás a IV Képzőművészeti Kiállítás tükrében. Művelt Nép. V—1954. 2. sz. 16—17
- Pogány Ö. Gábor* : Kiállítás a szovjet és forradalomelőtti orosz képzőművészet alkotásairól. Új Hang III—1954. 1. sz. 90—96.
- Pór Bertalan* : A szovjet és a forradalomelőtti orosz képzőművészet kiállításán. Szovjet Kult. VI—1954. 2. sz. 29—30.
- Redő Ferenc* : A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Művtört. Ért. 1954. 1. sz. 160—172. Képek.
- Sebestyén György* : Herman Lipót kiállításáról. Szab. M. VIII—1954. 421—425. Képek.
- Soós Gyula* : Hozzászólás a magyar kisplasztikai és grafikai kiállításról megjelent kritikához. Szab. M. VIII—1954. 430.
- Székely Zoltán* : A Derkovits Gyula emlékkiállítás katalógusa. 8r, 28 L. Bp. 1954.
- Telepy Katalin* : Breznay József és Laborcz Ferenc kiállítási katalógusa. 6r, 4 L. Bp. 1954.
- Végvári Lajos* : Szőnyi István gyűjteményes kiállítása. Katalógus-előszó. 8r. 16 L. 16 tábla. Bp. 1954.
- Wellisch Judit* : Edvi Illés Aladár kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 418—420. Képek.
- Wellisch Judit* : Kiállítások vidéken. Győr, Nyíregyháza. Szab. M. VIII—1954. 368—372.
- Wurst Edit* : Erdei Sándor és Szlovák György kiállítása. Szab. M. VIII—1954. 376—377. 2 K.

BÍRÓ BÉLA, TELEPY KATALIN



# IN MEMORIAM

GEREVICH TIBOR  
(1882—1954)

»Műtörténetünk még mindig a rendszertelen feltárás kezdetleges stádiumában van s nem sokkal jutott tovább, mint Henszlmann, Ipolyi és Römer. Az ő eredményük titkát kell ellesnünk, hogy tovább juthassunk; az emlékanyaghoz előítéletek nélkül való közeledést, annak rendszeres felkutatását és leírását, az európai összefüggések meglátását, a művészeti és régészeti szempont mellett a magasabb történeti szemléletet, mely a műemlékekben egy nemzet lelkének és sorsának körbe meredt, márványba vésett vagy ecsettel elvárársolt kifejezését látja.«

Amikor megkísérlem Gerevich Tibornak, a művésztörténésznek munkásságát és tudomány szakunkra való hatását a tanítvány szeretetével, de talán elfogulatlanul nyomon kísérni és felvázolni, e sorokra kell gondolni, amelyeket 1924-ben írt le, abban az évben, amidőn katedráját elfoglalta. A teljesen rendszertelen kutatómunkával szemben — amelyből csak a XVIII. századdal foglalkozó szakirodalom kezdett kikristályosodni — a hagyományokhoz, a három nagy kezdeményezőhöz való visszatérést hangsúlyozta, a hebelhurgya összefoglalások helyett a szervezett kutatómunkát. Elindult a magasabba úton, s nem tért le róla haláláig.

Ekkor negyvenkét éves volt. Máramaroszigeten született, de Kassán diákoskodott, az utóbbi város fiának érezte magát: az örökké szeles Fő-utcát járta, s a dóm kolosszusában döbrent rá első esztétikai élményére. Külföldi, berlini és főképp olaszországi egyetemi évek után, amelyek alatt különösen a bölcse Bolognával fűzték össze soha el nem téphető kapcsolatok, Pasteiner Gyula budapesti művészettörténet-professzornak lett tanársegédje. A tudománytörténetben e név eléggé semmitmondó, mert Pasteiner keveset írt, főműve egy népszerű összefoglalás. A magyar művészetről való megfigyeléseinek javát az Osztrák—magyar monarchia írásban és képen c. milleniumi díszkiadvány végeláthatatlan sorozatába temette, de akik lapoztak benne, láthatták, hogy sokat járt vidéken és saját feje szerint, nem rosszul ítélkezett addig publikálatlan műemlékeinkről. Az egyetemi intézetben készült Gerevich doktori értekezése, *Az arányosság elméletének és gyakorlatának története a művészetben*, amely 1904-ben jelent meg, a bonyolult, sokfelé ágazó tárgykörön biztosan uralkodva. A külföldi elméletek után Henszlmann katedrális-teóriájáról is írt, amely annak idején, főképp Franciaországban, nagy figyelmet ébresztett.

Diákkorában barátkozott össze Arduino Colasanti-val, akit később az olasz műemlékek főfelügyelőjének neveztek ki. Vele közösen, de magában is több tanulmányt írt az egyik legismertebb olasz műtörténeti folyóiratba, a *Rassegna d'Arte*-be. Ezek az 1910-től publikált cikkek a bolognai miniatúra-festés kérdéseivel foglalkoznak, s értéküket jól mutatja, hogy Pietro Toesca néhány évvel ezelőtt megjelent monumentális trecento-monográfiája az elmaradhatatlanul gazdag bibliográfia élén, első helyen őt említi.

Az egyetemről a Nemzeti Múzeum régiségtárába (akkor így hívták) neveztek ki, itt szoros és meghitt kapcsolatba került a nemzet múltjának beszédes emlékeivel, románkori faragványokkal, csillogó zománcokkal, fakult bársonyokkal, fára festett gótikus képekkel. Éles szeme sok mindent megfigyelt. Ezekben az években már tisztán látta, hogy a régi magyar művészet emlékanyagát a nagymérvű pusztulás miatt lehetetlen nem egységesen, mindenestől, iparművészettel egyetemben

vizsgálni, s ezentúl még kisebb tanulmányaiba is bevonta főképp az ötvösség, a legnemzetibb műfaj idevágó emlékeit.

Igen sokáig, mindig visszatérően tartózkodott és dolgozott Itáliában. Mátyás feleségére, Beatrixre vonatkozó okiratokat Jakubovich Emillel közösen olasz levéltárakban írta össze Berzeviczy monográfiája számára, az oklevéltár 1914-ben külön kötetben jelent meg.

Az első világháború éveiben Krakkóban dolgozott. Tanulmányainak beszédes emléke *A krakkói Czartorisky-képtár olasz mesterei* című könyve (1918), egy eddig csak fogyatékosan közzétett, gazdag kollekció filológiai pontos publikációja. Különösen a gyűjtemény legkiemelkedőbb darabja, Leonardo Menyétés hölgye és Raffaello férfiarcképe ihlette meg, a reájuk vonatkozó lapok méltók az említésre, mint az elemzés mesterművei. A háború sajnos megakadályozta idegen nyelven való kiadását s ezzel együtt meghatározásainak a nemzetközi irodalomba való szervesülését. Habent sua fata libelli. Úgy tudom, a lengyelek egy gépiert fordítását használják.

Csernoch János esztergomi érsek megbízásából foglalkozni kezdett azokkal a műtárgyakkal, főképp képekkel, amelyek az esztergomi palotában lassan felhalmozódtak. Szervetlenül összeállított kollekció volt, az olasz képek nagy részét Simor érsek vásárolta Rómában, más középkori magyar sorozatokat vidéki plébánosok küldtek, néhány újabb vallásos kép főpapi mecenászára vallott. E gyűjteményt megkészszerzte, kvalitásban pedig megsokszorozta Ipolyi Arnold hagyatéka, amelyet Gerevich hozott el Nagyváradról s a nemzetközi fórumok előtt Egry Aurél jogászai segítségével véglegesen megszerezett az országnak. A Szépművészeti Múzeum után rangban legelső vidéki képtárunk kerekedett ki az ismeretlen anyagból. Sőt, ami a középkori magyarországi anyagot illeti, sokszorosan felülmúlta az ország első múzeumát. Gerevich elsőnek a magyar anyagot nézte át. E böngészés meglepő, azóta nemzetközi eredménye volt *Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla-festő* c. hosszabb tanulmánya, amely 1923-ban önállóan is megjelent. Addig Divald Kornél publikálta gótikus táblaképeinket, nagy szeretettel, fáradtságos utazások kapcsán, de valljuk be, műtörténetileg igen-igen bizonytalanul. Divald a képek javarészét XV—XVI. századnak datálta, e két-száz éves általánosító keret önként lemondott a kronológiai, fejlődéstörténeti bemutatásról. Gerevich igen korai éremmel, még hozzá művész névvel egy addig ismeretlen Zsigmond-kori magyar festőt ajándékozott műtörténetünknek, oly mestert, ki büszkén állja meg a helyét nemet és cseh kortársai mellett. A hozzászólások, amelyek átfestett, azóta letisztított táblák alapján két mester közt szerették volna szétosztani az oly egységes oltár-művet, más rosszindulatú kételyekkel egyetemben azóta elhalványultak, szétfoszlottak. Kolozsvári Tamást Gerevich támasztotta fel félélvezredes álmából, s ezzel hazai viszonylatban annyit tett, mintha egy német-alföldi művészettörténész az ismeretlen Van Eyck-testvéreket felfedezte volna, nevükkel, lomtárban porosodó műveikkel egyetemben. — e tényen érdemes elgondolkozni.

Ez emlékeztető kismonográfiából kerekedett ki Gerevich legsajátosabb tanulmánya, *A régi magyar művészet európai helyzete* (1924), a Magyar Tudományos Akadémián felolvasott székfoglaló értekezése, amelyből előljáróban idéztünk. Program, még hozzá a javából. Végigtekintett művészetünk első ötszáz évén s mérle-



gelte a tennivalókat. Merőben új fejlődéstörténetet rajzolt, javarészt teljesen ismeretlen emlékek kapcsán, hála az esztergomi múzeum emléanyagának. A hazai barokk művészetnél megállott, nem becsülte a német — osztrák, monarchiabeli barokkot, csak az ősforrást, a római tartotta hitelesnek. Pazarul, utaló mondatokban szórta legszikrázóbb, új megállapításait. Bevezette M. S. mestert a magyar műtörténetbe, ami talán még nagyobb tette, mint Kolozsvári Tamás felfedezése. Középkori festészetünk e legnagyobb, igézetes alakja az ő soraiban vonult be a magyar művészet történetébe, honnan azelőtt — sajnos magyar szakértők is — ki akarták rekeszteni. M. S. mester is megállta a próbát, mint Kolozsvári Tamás. Gerevich reá vonatkozó vizsgálatainak azóta történt továbbfejlesztését a legújabb, néhány éves német irodalom teljes egészében elfogadta. Pedig nagy halról volt szó, a legnagyobbak egyikéről és sok halász vetette vízbe a »dunai iskola« hálóját.

Nem lenne teljes e kép, ha meg nem emlékeznénk Antonio Abondio császári és királyi udvari szobrász, festő és éremkészítő c. hosszú tanulmányáról (1925), amely nemcsak azért érdekes, mert Gerevich legszedőitőbb apparátussal írt tanulmánya egy rokonszenves, manierista kisművészről, hanem főleg azért, mert már címe szerint is a hatalmas császári műtörténeti évkönyvek feledhetetlen hangulatát árasztja. Nem a Max Dvorák cikkeinek szellemi történeti íze maradt az olvasó szájában, ez a tanulmány Julius von Schlosserre, annak elragadó kultúrtörténeti tanulmányaira emlékeztet, ami talán nem véletlen, ha arra gondolunk, hogy a *Kunstliteratur* szerzőjének anyja Bolognában látott napvilágot, ott ahol az Asinelli és Garisenda tornya gyengéden egymás felé hajol, s ahol Gerevich Tibor — én láttam — a legjobban érezte magát széles e világban.

Egy évvel előbb, 1924-ben, a budapesti egyetem keresztény-archeológiai és művészettörténeti katedráján kezdte meg előadásait, tíz évvel később, 1934-ben a Műemlékek Országos Bizottságának elnökségét vette át.

Mint tanár nem pályázott szónoki babérokra. Előadása — különösen emlékezetes köztük a katakombafestészetéről szóló — magyarázó jellegű volt, de az anyag teljességén uralkodott. A vizsgálódást olykor személyes élményekkel tarkította. Rendkívüli ügyelt a fejlődéstörténet útjának pontos szemmeltekészására, előadásai-ban nyomon lehetett követni a művészet szerves fejlődését és alakulását.

A Műemlékek Országos Bizottsága ekkoriban a Szépművészeti Múzeum felemlétén tengődött tizenkilencezer pengő évi dotációval, ami talán egy közepes méretű pesti középület tatarozására sem lett volna elegendő. Gerevich ebből a bürokratikus szervből néhány év alatt az ország egyik legjelentékenyebb művészeti intézményét teremtette meg, s az éppen akkor feltárássra kerülő esztergomi palota és házikápolna restaurálása révén, amely mint »múlt ifjúság tündértávon hatványi kép« a föld méhéből került fel, örök példáját állította a szakszerű restaurálásnak s ezen túlmenően a magyar

műemlékek gyengéd, fiúi szeretetének. Az esztergomi várhegy románkori termeiben málázva, a tiszta művészet és béke e mámorító csendjében mintha valaki az ő nevét suttogná.

Hízelkedett és fenyegetődzött, míg a restaurálások történetében páratlanul nagy summát összehozta. Az esztergomi ásatások mellett további hivatali érdemei érthetően eltörpülnek, bár azok közül utalásképpen néhányat meg kell említeni. A Valero-kaszárnya (mai Honvédelmi Minisztérium) s a legszebb pesti barokk világi épület, a Péterffy-palota már régen nem állana helyén, ha Gerevich — tegyük hozzá, teljesen jogi alap nélkül — csatát nem nyert volna érdekükben. A hazai falkép-restaurálás — addig vidéken kószáló dilettáns festők monopóliuma — a milánói Mauro Pelliccioli, a legkiválóbb olasz restaurátor meghívása révén, ki az esztergomi, jáki és sümegi freskókat hozta rendbe s magyar szakértőinket megismertette a legújabb módszerekkel, ekkor kezdődött meg és szép eredményekkel folyik. Végül az ő nevéhez fűződik művészeti topográfiánk sorozatának megindítása, felszabadulás utáni műtörténeti irodalmunk büszkesége.

Főműve *Magyarország románkori emlékei* címmel 1938-ban látott napvilágot. Hatalmas kötet, többszáz illusztrációval, amely a magyar művészet történetének első nagy tömbjét vette addig szokatlanul alapos vizsgálát alá. Az emléanyag szinte göröcsövi vizsgálata tette lehetővé e szintézis felépítését, amelyben a nyugodt mérlegelés, az arányosítás, az anyag teljességén való uralkodás, a hagyományokon edzett magyar szépproza nemessége forr egybe. Nincs még egy művészeti monográfiánk, amely ennyire méltó lenne tárgyához, amely ennyire nemzedékekre szólóan összefoglalta volna egy ragyogó korszak emlékeit és tanulságait. Örök kár, hogy folytatása elmaradt, hogy e biztos, mesteri rajz legalább a mohácsi vészig nem kísérte tovább a fejlődést.

Egy nemzedéket nevelt fel, száznál több végzett műtörténész került ki keze alól, a szakmában dolgozók legtöbbször az ő tanítványa. Ők mondhatják el, mit köszönhettek neki. A magyar művészet korszakainak kutatásán iskolázott, jól képzett szakértők raja dolgozik. Henszlmann, Ipolyi és Rómer nagy triásza, Gerevichnek a hagyomány fonalat felvevő lendülete komoly és sokrétű biztatást adott, eredményeket teremtett. Imárr csak egy lépés választja el a tudomány szakot a többkötetes szintézistől, de hogy már idáig jutottunk, abban neki vannak feledhetetlen érdemei.

*Non omnis moriar...* Vajon e büszke mondat csak költőkre értendő? A tudós, aki új megállapításokkal, rejtett összefüggésekre vakító fényt vet, nem tartozik e boldog lidércmenetbe? Hiszen az alkotó csak akkor szűnik meg élni, ha műveinek nincs többé tanulsága. Így hát — gondolom nem egyedül és nem utoljára — boldogan és elfogódva, hadd idézzük fel képét, mint számunkra változatlanul élő, vérünkbe átáramlott, tevékeny erőt...

GENTHON ISTVÁN

## KÁLLAI ERNŐ

1891—1954

Kállai Ernő író, műkritikus, művészettörténész 1954. november 27-én 63 éves korában meghalt. Három és fél évtizeden át volt az új művészeti törekvések, az ún. »avant-garde« harcos esztétája. Szenvedéllyel átfűtött, költői szárnyalású nyelven fejtette ki az új törekvésekhez kapcsolódó esztétikai és világnézeti teóriákat, s rendkívül érzékeny analízis készséggel magyarázta az egyes alkotásokat. Stílusának magával ragadó, szuggesztív ereje igen nagy hatást váltott ki, s lassan Kállai Ernő köré csoportosultak az »új törekvések« hívei. Számos kiállítást rendezett, s ezek közül többet erőszakolt elméleti elgondolásainak mintegy illusztráció jellegű példatáraként állított össze.

Minden »iskolás« felfogásnak elszánt ellensége volt. Alapjában misztikus szemlélete a sejtelmes, ki nem mondott s szerinte közvetlenül ki sem mondható »mélyvilágot« tükröző jelenségeket kutatta a művészetben. s elsősorban a »riasztó látomásokat« elénkvetítő démonizmust. Azt a felfogást vallotta, hogy az ember lelkére »az ősi ösztönök bestialitása vet árnyékot«, s a művészetben a sejtelmek »mélyvilágának« megnyilvánulásait tartotta legtöbbször. A »látomások csapongó szárnyalását« szinte megszállottként csodálta, s nagyon kevésre becsülte azokat, »akik kitaposott nyomdokokon, tempósan, biztonságosan« haladtak előre. Szemlélete köréből így teljesen kiesett az organikus fejlődés folyamatának



nagy művészettörténeti élménye. Magányos ormokra figyelt csak fel, s elsősorban a »titokzatosságok« magyarázója akart lenni. Azt hirdette, hogy az élet titkai valójában megérthetetlenek. Furcsa ellentmondás, hogy a képeket, műalkotásokat, amelyek ez »érthetetlen« »mely-világnak« közvetlen tükrözői — mégis érthetőnek és megmagyarázhatóknak tartotta, s nyugtalan szenvedélyességgel magyarázta és értelmezte őket.

Ez annál is furcsább, mert hatalmas ismeretanyaggal rendelkező szakember volt. Az egész művészettörténet anyagát azonban »szuverénül«, a maga »viziója« szerint rendezte, s a fejlődés történeti folyamának elemző fel-tárása helyett a »felérés« mágiája volt munkamódszere.

Megírta a magyar piktúra történetét. A Madarász Vik-tortól napjainkig terjedő időszak festészi fejlődésének nyugtalanítóan érdekes analízist adott. Minden szak-ember számára tiszteletreméltó szakmai elmélyedéssel közeledett, például, Madarász Viktor romantikus művé-szetéhez, később is okos megértéssel magyarázta Székely Bertalan művészetét — viszont víziójának természetéből következett, hogy teljes értetlenséggel állt az olyan derűsebb világokkal szemben, mint amilyen Szinyei Merse, Rippl Rónai vagy Csók István művésze. Legjelentősebb művét Mednyánszky Lászlóról írta. Mélyreható analízisek mellett hatalmas tárgyi anyagot foglal össze ez a monográfiája. Egyéni alkatából követ-kezett, hogy bizonyos dolgok (s nem is a legjelentékteleneb-bek) némák maradtak előtte. Ha ezekről kellett beszélnie, a tárgyalt jelenségek áldozatul estek konstrukciójának.

A huszas évek elején, az izmusok forrongásának legnyugtalanabb éveiben, Berlinben élt. Ott írta »Új magyar piktúra« c. első könyvét, amely 1925-ben német és magyar kiadásban egyszerre jelent meg... Szemlé-lete alapjában romantikus volt, s a magyar művészet legfőbb »nemzeti« bélyegét e művészet romantikus jellegé-ben vélte megtalálni. Tételét évekkel később is így fog-lalta össze: »A romantikus érzelmi, sejtelmi hangsúlyo-zottság ugyanolyan vezérszólama a magyar művészet történetének, mint a franciáknál a tiszta mérték és nemes arányok klasszikus harmoniája.« (1946) A »magyar temperamentum« sajátos vonásait elemezve a közkeletű romantikus konstrukciót fogadta el kiindulópontnak, amely szerint a magyarság »keleties nyugalma, sőt tunyasága, emésztő passzivitása és mélabúja«, s az ugyanakkor robbanó »duhaj paroxizmusa« határozza meg a magyar »elkiséget«. Nem rettent vissza a merész általánosításoktól, s belesodródott a fajelmélet vesze-delmes ingoványába is. Ellentmondások drámai össze-ütközését kedvelő, rémlátó képzelete szinte beteges örömet lelte a faj »hasadt-lelkűségének« elemzésében.

Ez annál sajnálatosabb, mert sok mindent élesen látott és tisztán ítél meg. Amikor 1935-ben első cikkei megjelentek a Szinyei Társaság folyóiratában, a »Magyar Művészet«-ben, »Ars privatissima« c. cikkében előzetes magyarázatul kifejtett néhány gondolatot. Ma is meg-kapó és igaz annak a képnek egy része, amelyet a két világháború közti válságos időnek válságos művészeté-ről felvázolt. »Semmi kétség: korunk java művészete magánügy — írta. »A művészet magánemberi elvonult-ságából és ez elvonultság meghitt lirizmusából folyóan alkot és közönsége rokonlelkű magánemberekből kerül.« Az új művészet közönsége »nem közösség, hanem meg-annyi magánemberből és magánemberi kedvtelésből összeverődött közönség...« Igen találóan jellemezte ez a cikk az új magyar piktúrát, Berény, Bernáth, Egyri, Szőnyi művészetét, mondván: »Ez az új magyar piktúra

még a tárgy szemléletén indul. De nem azért, hogy a tár-gyak egymást közt való tényleges rendjét tükrözze... Az új magyar piktúrának a tárgyi világ csupán arra jó, hogy véle a maga felszabadult, érzékeny szinképzületét megihlessen. Színekben áradó festői lirizmusa elmereng, elsiklik a látható világ fölött, olyan lelki térségek felé, melyekben ennek a világnak már csak inkább fátyolos emléke, imbolygó révülete, semmint való szerkezete és alkata él...« Ami az új magyar piktúrában, a két világ-háború közti festészetünkben, a »látható világból meg-maradt, márcsak jelzés, a művészi indulatot, a művészi élményt kifejező, képes taglajtás... ott tartunk, a festői lirizmus végső énbódulatánál...« »Tisztában vagyok az Ars privatissima eredendő gyengeségével, minden közületi, tárgyi kapcsolódásra képtelen énbódulatával...« A diagnózis pontos. De a következtetés, amit Kállai Ernő levont a helyzetkép felvázolása után, annál meg-lepőbb. Az életről, a társadalomról való leszakadással összefüggő »énbódulatot« nem felszámolni akarja, hanem »elmélyíteni«, a maga víziója szerint »tartalmassá« tenni. A művészettől azt követeli, hogy »a természet rejtett lényéhez« közeledjék, s »melyebb fölérzésekkel« ragadja meg létünk természetét — »metafizikumba ágyazott áramlatai között«. Így sodródott Kállai Ernő a legrej-telmesebb »melyutakra«, a legsötétebb zsákutcákba.

Mély felháborodással nézte a hitlerizmus barbár romboló munkáját, s megrendüléssel, utálattal nézte az »új művészet meggyalázását«, az ún. »entartete Kunst« elleni akciókban. A szabadság a legszentebb szó volt Kállai Ernő szótárában. 1937-ben írt párizsi levelében olvashatjuk: »Ki merné azt állítani, hogy Európa, az emberiség s a szabadság eszméje túl van a halálos veszé-lyen?« De nem vette észre, hogy a veszély éppen abban áll, hogy »az indulatok alvilága«, amelynek esztetikumát mindig a megszállott izgalmaival és misztikus alázatával elemezgette, — tört rá az életre, a szabadságra. A zűr-zavarban, az egyre sötétebb katalizmában Kállai Ernő csak a menekülés útját, a világot, az életet, a valóságot megtagadó magányt kereste. Az ő koncepciója volt az Ars privatissima legvégletesebb formája. Egész szemlélete, egész szakmai módszere összeszűkült. Az egy-temes művészettörténet hatalmas anyagából is csak a maga »paroxizmusának« megfelelő, rémlátó, agonizáló tünetek érdekelték. Ugyanolyan rajongással beszélt a »vad és fenséges« középkori katalán művészetről, mint Picasso Guernica-járól. »A jelképző művészet absztrakt figurációit« kereste mindenütt. Mint az alkoholista »olthatatlan szomjja« itta az absztrakt figurációkat és színfolyamokat, »mert bennük a riasztó világ elől való menekvés, a magánemberség sugarasan övezett berkei-ben való békés meghúzódas vigaszai várják a lelket« — ahogy maga fogalmazta meg színes szavakban beteg erkölcsi és esztétikai alaptételét.

A legmélyebb gyász érzésével kell megállnunk Kállai Ernő koporsója előtt. Egy kivételes tehet-ségű, ember életének, világnézetének romjait zárja magába életműve. Nem közönséges érzékenységgel nézte egy pusztuló világ, egy agonizáló szellemiség haláltáncát. De nem látta meg a jövőt, a tisztulás ter-mészetes folyamatának törvényszerűségeit. Megszállott, rémlátó fantáziával a jajkiáltások drámai zűrzavarát figyelte, és magát is áldozatnak vetette a pusztu-lásba.

Életműve egy felbomló korszak szellemi történeti dokumentuma.

SZEGI PÁL



**KŐSZEGHY ELEMÉR**  
(1882—1954)

Rövid idővel ezelőtt még bízva hinettük, hogy Kőszeghy Elemér, a mindig tevékeny kéz, a sokoldalú szellem, betetőzi a maga elé tűzött életművet s a »Magyarországi ötvösjegyek« új kötetét bővített és kettőzött alakban maga adhatja kortársai kezébe. Fáradhatatlan gyűjtőmunkájának jelentőségét csak a nemzetközi szakirodalom összevetéséből mérhetjük föl helyes lépéssel. — 1936-ban megjelent kétnyelvű jegygyűjteménye — a német ötvösség mögött — a második helyet vívta ki e nemzeti művészetünk számára. Ilyen viszonylatban bírálva művét a magyar művészettörténetírás egyik fő eredményének tekinthetjük.

Mint festő és restaurátor olthatatlanul szeretett szűkebb hazájának — a Szepességnek — tájait és művészeti emlékeit évtizedeken át járta és ápolta: a kakas-lomnici drága kert és a szepesdaróci nevezetes templom hívős lehelete egyaránt őrzi kezényomát. Jean de Gerson

emléke Lőcsén című művében összefoglalta a Szepesség középkori művelődésére vonatkozó nézeteit: Lőcse franciás és olaszos ízeivel édesítette számunkra a »Deutsche Kunst in der Zips« keserű leckéjét. (Schürer-Wiese, 1938.)

Változatos pályáján változatlan lankadatlansággal mégis az ötvösjegyek gyűjtésének szenvedélye uralkodott. Negyvenöt fáradhatatlan esztendő a magyar ötvösség, a magyar siker érdekében: ez Kőszeghy Elemér pályájának, küzdelmeinek nemes tartalma.

Távozásakor, életútján visszanézve, szükségszerűen előre is tekintünk, s munkásságának folytatójára várva a szakmai képzettség, a mérnöki pontosság s a tudomány iránti hűség oly szerencsés vegyületét keressük, amely s ahogyan az Kőszeghy Elemér személyében megmutatkozott.

VOIT PÁL



# ADATTÁR

## FERTŐD (ESZTERHÁZA, SÜTTÖR : GYŐR—SOPRON MEGYE) MESTEREI, MŰVÉSZEI 1720—1768 KÖZÖTT

1721. augusztus 11. Anton Erhardt Martinelli építőmester, a süttőri kastély építéséért 1900 forintot kap.

»Commission wegen der Sötörischen Gebäu Unkosten. Demnach zu Bestreitung der nöthigen Unkosten zu dem, durch weyl. Fürsten Joseph Esterhazy zu so genandten *Seötör neu angelegte Gebäude*, der daselbtigen Herrschafts Einkünften dieses 1721 Jahres nicht erklecklich, mit ged. Gebäude, aber nummehr nothwendiger weys weither vorzufahren, als befehlen wür hiemit dem Hrn. Andrea Tarnoczy, der gesambt Fürst Rändten, Ober Einnember, was gestalt derselbe, dem sogenannten Hrn Antonio Erhardo Martinelli, wienerischen Maurer Maister auf seinen noch mit ged. Weyl. unserem Fürst Herrn Gemahl seel. dieses Gebäudes wegen eingegangenen und aufgerichteten Contract pr. Abschlag auf zwey mahl Tausendt neinhundert Gulden bezahlen, und erlegen, idest 1900 Fl., dann zu eben dieses Gebäudes Dachung, die zu so genandten Leopoldtorf befindlichen 14000 tach Ziege veraccorderter massen durch den Hornsteiner Verwalter erkauffen lassen, und dem Werth darvor erlegen, und bezahlen, auch sich über obg. posten seiner Arth nach gebührent quittieren lassen solle, so Ihme in seiner abstattenten Berechnung zur richtigen Ausgab zu acceptieren. Geben in Schloss Eysenstadt d. 11-st Augusti 1721.«

Országos Levéltár (a következőkben OL.) Esterházy-család levéltára fasc. 760. pag. 135.

1732. Mödlhammer Simon ácsmester végezte a kastély ácsmunkálatait. Ki nem fizetett 1161 forint munkadíját sürgetve kéri.

»... wegen meine annoch habenden Forderung pr. 1161 Fl wegen fürstl. Esterhazysche gefuhrten *baues zu Seöttern* noch vor dem neuen Jahr bey einen Kreuzer bezahlt werden solle. Indeme ich schon lange habe zu wartten, zu verschiedenen mahlen *vergebens Reyssen* und Unkosten umbsonst anzuwenden müssen ... die schleunige bezahlung zu verfügen ...«

Siman Mödlhammer mp. burgerl. Zimmermeister.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 709. pag. 444.

1754. június 8. Gottfried Wolf festő az elkészült hercegi szobát megállapított terv szerint húsz aranyért festi ki, beleértve az ajtók és ablakok díszítését is.

Verobligiret sich Gottfried Wolf, das bewuste Cabinet nach dem selbst gemachten und eingegebenen Riss bis Ende July a. o. völlig in Stand zu setzen, alle darzu nöthige Leinwand und Farben selbst zu verschaffen, nicht minder über die *Thürn und Fenster* etwas, so mit besagt eingegebenen Riss accordiert zu mahlen, wo hingegen Ihme 2-mo hochbenanter Herr Graf *zwanzig Species Ducaten* davor gleich nach vollendeter Arbeit zu bezahlen verspricht; zu besserer Urkund dessen sind zwey gleichlautende Exemplaria von gegenwärtigen Contract unter des Einen und des andern Fertigung gemacht, und Beeden Theilen eingehändigt worden. Actum Süttör, den 8-t Juny 1754. Godefridus Wolf burg. Mahler. (hier auf empfangen 5 Ducaten).«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 141.

1756. április 30. Veith Conrath süttőri kőművesmester a kastélyon végez tatarozásokat, a nyári laknál falakat emel, padozatát kövezi, s a kútház pilléreit építi meg embereivel. 47 munkanapért 11 forint 15 krajcárt kap.

»Specification was die Maurer mit Bfeiller auf Mauren und Bey dem Brunn die Bfeiller verbutzt, wie auch bey der Lösck bey der Mächin die Pfeiler auf gemauert von 21-ten April bis letzten gearbeitet haben, wie folgt von 26 April bis 30-st deto mit Pfeiler aufmauren und bey dem *Lusthaus* ein Maur gemacht, und verbutzt wie aufgeflastert ist worden ...

Summa, 47 Tag = Fl. 11 xr. 15.

Süttör den 30-t Apr. 1756.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 22.

1756. Niclas Schell, szentmiklósi lakatosmester, különféle vasaló munkálatokat végez a kastélyon. A feljegyzésekből kitétni, hogy »wanderten Stock in Cabinet, obern Stock, mitler Stock ...« épülettagozatokon eszközölte a lakatos munkát. Elkészítette a kert kovácsolt vaskapuzatát is.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 63.

1756. április. Mark Deimbler szentmiklósi ácsmester társaival együtt a kastélyhoz tartozó bolthajtásos folyosót csinálja. 114 munkanapot dolgoznak, kapnak érte 45 forint 36 krajcárt.

»Specification was die Zimmerleuthe bey den *Bogengang* des 1756 Jahr in Monath April gearbeitet haben.

Summa des Tagwerks á 24 Xr.«

Mark Deimler (Deimbler) Zimmermeister in Schitter.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 18.

1756. Mark Deimbler folytatja a bolthajtásos folyosó építését és 147 napszámért 58 forint 42 krajcárt kap.

»Specification, was die Zimmer Leuthe bey dem *Bogengang*, von 3-ten bis 29-ten February Ao. 1756 gearbeitet haben ...

Tagwerk á. 24 Xr, nach 147.

Summa = 58 Fl. 42 Xr. Süttör den 29-ten Febr. 1756.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 29.

1756. Mark Deimbler a kastélykert meglegházát ácsolja s elkészíti az új kútházat is. Ezen kisebb munkálatokért egyszer 7.48 Fl, majd 28 Fl és 56 Fl összeget vesz fel társaival együtt. Az üvegház faalkatrészeit Egerből kapja, üvegezést Gänger (Sopron) végzi.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 34., 65—67., 209., 219.

1757. Veith Conrath kőművesmester, Martin Conrath mesterrel egy kutat épít. 36 napszámért 14. Fl 40. kr kapnak. Süttör, febr. 29.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 31.

1756. július 1. Veith Conrath süttőri kőművesmester szerződésében elvállalja, hogy a csapodi fasorban egy emeletes, 15 helyiséges épületet épít, földszinti és emeleti díszteremmel. A nagytermet kőlapokkal dolgozza ki, stukatúrával látja el, míg az épület külsejét kváderozza. A munkát négy hónap alatt fejezi be és 500 forintot kap érte.

»... in der Allée des Csapoder Waldes ... von Grundaus zu erbauen seynden Gebäues, folgender Contract ... beschlossen worden. Verbindet sich Conrath einem *Gewölbtten Saal* der in der Länge Sechs und in der Breite Vier Klaffter haben muss, und zu jeder Seiten desselben aus einem drey ein halb Klaffter Längen, in oben soviel Breiten Zimmer und aus zweien Cabineter ... seyn solle, das ist aus zwey Zimmer und aus Vier Cabineter zusammen, unten ebener Erden, dann über diese in der höhe wieder zu jeder Seithen des Saall aus *vier Zimmer beeder Seith* also aus acht Zimmern, nebst einem Gangel auf ein und der andern Seite in der höhe, mithin nebst Saal, Zimmer und Cabineter ebener Erden und in der Höhe zusammen aus fünfzehn Stück bestehen ... zwanzig Klaffter in der Länge, sechs Klaffter fünf Schuch in der Breite des Saals und vier Klaffter ein Schuch in der übrigen Breite des Gebäues oder des Flügeln, dann drey und ein halb Klaffter in der Höhe des Saals, undt drey Klaffter in der höhe deren *Flügeln*, von der Erden bis zum dachstuhl haben muss, nebst Setzung aller Öffnen un Caminen. Belegung des Saals mit *Marber Steinen*, Stokadierung, in und auswendig verbutzt, und Ausweissung des Saals, aller Zimmer und Cabineter, und *Quadrirung der aussern Mauer* ... innerhalb vier Monath Zeit, in solchen fertigen Stand aufzubauen und zu setzen, das erwunte Gebäu ... ohne Gefahr ... bewohnt werden könne ... Sr. Excell. sich obligiren ... nebst Anschaffung der nöthigen Ziegeln, gehörigen Kalchs und sonst darzu benöthigten Materialien



und der Beyhülff alltäglichen vier Robother durch die vier stipulante Monathe fünf hundert Gulden, Reinsich in Bahren Geld, wie auch zehen Metzen Waitzen, und zehen Metzen Korn zahlen . . .

Süttör, den 1-ten July 1756. Veith Conrath Maurer Meister in Schitter. (Előlegek nyugtázása à Conto 100 Fl.)

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 201—202.

1755. november 5. Wiederhol soproni tetőfedőmester a süttöri kastély tetőzetén dolgozik.

»Specification was der Edenburger Ziegldecker Meister bey Schloss gearbeitet hat . . . Fl. 7. 48. Süttör, den 5-ten 9-bris 1755.«  
Esterházy-család levéltára, fasc. 802, pag. 205.

1756. június 9. Guth Leopold szentmiklósi asztalosmester a kastély dísztermének ajtóit készíti el ( . . . in Saal Thirn). Kilenc napszám után 4 Fl 3 krajcárt nyugtáz.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 206.

1756. január 11. Martin Sebastian Zehetner festőművész, a herceg portrait-ját készíti el. A családtagok arcképének megfestését is vállalja, s mindezt 22 arany, vagyis 92. Fl 24 kr. felvételét nyugtázza.

»Conterfeit Mahlerein betreffend. Erstlich ist Ihr Excellens . . . Grafen von Esterházy Eygenes portrett gefertigt worden, den 11 January 1756 und nach gleich solches mir mit 4 ducaten durch Monsieur Bohl in Portret Zimmer überreicht.

2. Auf Befehl durch Herrn hl. Hauptmann ist mir der Edl Herr Graf Antony sein portret in Ihro Excellens Schlafzimmer in lautter 7 bener, so 4 ducaten belauffent. Richtig dargeschlossen worden den 27, anwiederum den 9 February ist mir ebenfahls von Ihro (titl) Herrn hauptman dero gnedigen Freulen Copie portret per 3. Ducaten erlauffent in 7 zehner Eygener Loschy bar dar gelegt worden. Den 23 February ist mir abermahl durch Monsieur Bohle 7 ducaten in Golt Eingehendigt worden. So vor dem Edl. Herrn Graffen Nicolaus und Ihro Excell. äugen pordoret betreffend. Anjetzo ist das originale wo die gnädigen Freulen in (zimmer?) habet, pro 4 ducaten Richtig bezahlt worden.

Martin Sebastian Zehetner Kunst Mahler.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 39. és index.

1756. Sigmund Gsettnner mahler, az udvartartáshoz tartozó szánt megaranyozza és kékszinű kasirozással látja el. Munkadíja : 8 Fl 30 kr.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 180.

1758. január 1. Ignatz Russ festő kötelezi magát arra, hogy egy évig mint udvari-festő dolgozik évi 48 aranyért, havi 1 arany borpénzért és ellátásért.

»Nachdeme Sr. Excell. dem Herrn General Feldmarschal Lieutenant Grafen Nicolas Esterházy gefallen mich endes unterschriebenen in diensten als Hofmahler auf und anzunehmen, und mir Lauth Spanzettel Acht und viertzig Ducaten in Specie nebst einen Kleyd jährlich, der gewöhnlichen Kost bey der Officier Taffel und Ein Ducaten Weingeld monatlich zugenissen in Gnaden ausgeworffen. Als mache mich dagegen hiemit anheischig und verbindlich durch ein ganzes Jahr nebst meinem Brudern (welcher zum Farben reiben und andern Mahler Nothwendigkeiten zu gebrauchen seyn wird), alle mir aufgegebene Mahlereyen, jedoch mit erhaltung von Sr. Excell. . . . aller benöthigten Materialien fleissig zu vollführen, verfertigen, und über liefern. Indessen stehet Sr. Excell. nach verflussung eines Jahres mich aus diensten zu entlassen. Sollte aber mir ein anderweitiges Glück verbleiben wollen, ist mir eben gestattet mich nach vollbrachten eines Jahr, anders wohin zu begeben. Dieses bestöttige durch meiner eigene Handunterschrift. Ignatz Russ von Trauttenau mp.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 189.

1760. május 23. Joseph Croedisch akadémiai portré festő a süttöri kastélyban kiállított nyugtája szerint hét darab dupla portrét festett, keretézéssel 168 forintért. Készített továbbá 28 □ öl keretlécet, valamint a kályhák körül falvédőket. Az egész számla összege 182 Fl. 36 kr.

»Quittung. Per Ainhundert achtzieg zwey Gulden 36 Xr. Sage 182 Fl. 36 Xr. welche ich Endes gefertigter von titl. Sr. hochgr. Excell. Graf Nicolas v. Esterházy vor verrichtete Mahler Arbeit veraccordirter Massen, als :

Vor 7. Stk. doppelte Portraid mit Comaje und einfassung á. 24 Fl. = 168. — 1. Stk. Comaje apart blau = 3 Fl.

1. Stk. ober den Camín = 3. Fl.

Vor die verglatterung, hinter den Ofen = 3. Fl.

28. Klaffter Leisten á. 12 Kr. = 5. Fl. 36 xr.

Summa = 182 Fl. 36 Xr.

Vor des St. Nicolaer Herrschafft haus richtig und baar empfangen zu haben, hiemit bescheinige.

Süttör, den 23-t May 1760.

Joseph Croedisch bortret Mahler k. Actemicus.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 802. pag. 192.

1762. május. Karl Dähne mint özvegy Rösslernénél alkalmazott soproni szobrászlegény a megadott minta szerint díszítő léceket farag, □ ölenként 16 krajcárt s ezeket aranyozással látja el. 4 hét alatt szállítja Süttörre.

»Verspreche obgedacht Sr. fürstl. durchlaucht Geschniedene Leisten nach dem vorgegebenen Muster soviele deren werden benöthiget seyn, sauber und wohlausgearbeitether zu liefern, gegen der bezahlung vor jede Klaffter sechzen Groschen, und solle die verfertigte Arbeit von Zeit zu Zeit alsogleich zum vergolden geliefert, das ganze Quantum aber bis heut über 4 Wochen abgeführt werden. Bekräftigung dessen meine im Nahmen meinern Meisterin eigenen Hand Unterschrift. Oedenburg, den 7-n May 1762. Carl Dähne bildhauer Gesell bey der verwittibte Frau Rösslerin.« (Kivül : Tachl Zimmer.)

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798.

1763. január. Johann Ferdinand Mödlhammer építőmester elkészíti a kastély patkóalakú szárnyépületeinek költségtervét és megkezdi az építést.»

»Specification was zu denen zweyen seithen Gebauen in dem Hochfürstl. Schloss zu Süttör, so wohl an Holtz, Zügeln, Kalck, Sandt, Mauer Stein, Eysen benöthen wie folget. Als : erstlichen Stein 420 Klaffter, jede 6 Schuh lang, 6 Schuh breith und 3 Schuh Hoch. Mauer gewölß und Pflaster Zügeln 620 000. Kalck 3248 Metzen. Sandt 4300 Fuhr. Eissenschliessen 85 Cent. Lehrbaumene doppelschliessen 400 Kl. — Folgt das Holtz. Grosse Stäm 30 zu Mauer bänkh, jedem 5 Klft. lang, 9 und 7 Zoll Starkh, 140 Stäm zu bundt träm und Stich 4½ Klft. lang 8 und 9 Zoll Starkh. 24 Stäm zu schwöllern und Platten, 1 Schuh dicks und 1 Schuh breith. 40 Stäm zu Stull Saullen, 8 Zoll dickh, 14 Zoll breith, 11 Schuh lang. 12 Stäm zu gesimbs baum, 1 Schuh dickh und breith. 160 Stäm zu dippel baum so lang braith und dickh sie sein können. — Kleine Stäm 350 Stäm zu gespör tach Rügeln, bänder und balckhen 4 Kl. länge 6 und 7 Zoll Starkh. Zügel latten 1500. — Latten Nögeln. 14 000.

Joh. Ferdinand Mödlhammer kay. königl. und hochfürstl. Baumeister mp. Süttör. — ad 1/1763. hierzu seynd die Verwalters von Pötsching, Forchtenstein, Lackenbach, Lockenhaus, Creütz, Koberstorf auf den künfftig freytag zu citiren.«

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 1149 pag. 255.

(1764.) Mathias Langwider, kőfaragómester elkészíti a kastélykápolna oltárának költségvetését. Vörös salzburgi márványból 330 forint, újjvárosi márványból, ha három lapból faragja, 520 forint, a munkadíj.

»Überschlag. Über diesem Altarstockh, nach laut des Beygelegten Riss, Wann dieser durch aus von Rodem Saltzburger Marmor sollte gemacht werden, Nemblich der Tritt von zwey stuckhen und die Altar Blatten von drey stuckhen, so ist der Preiss : 330. Fl.

Wann aber sollte gemacht werden von Neystöder Marmor durchaus nemblich der Tritt auch von zwey Stuckhen, und die Altar Blatten von drey Stuckhen, so ist da der Preiss : 520. Fl.«  
Mathias Langwider, Steinmetzmeister zu Gumpendorf.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 37.

(1764.) Stephan Gabriel Steinböck, kőfaragómester kastélykápolna egyik oltárának kőfaragói munkadíját állítja össze ; ez tartozékokkal együtt 404 forintot tesz ki.

»Steinmetz Überschlag. Eines zührlichen Altar Stein samt zweyer Staffeln von Marmor Betrefl. Nemblich 20 geschweifte Stafln von ordinari rot salzburger Marmor, der Antritt stafl mässet 24 Quadrat Schuch á. 2. Fl. 9 Xr. = 51. Fl. 36. Xr.

Der zweyte oder Austritt Stafl von 2 Stucken, jedes 4, ¾ Schuch lang, 4 Schuch Breit, müssen Beede diese Stuck 38 Quadrat Schuch á. 2 Fl. 9 Xr. = 81. Fl. 42 Xr.

Dann das Antabandium von dem schenn gefarbtan Brunauer Marmor, mit vieler verkripfung, und zührlichen Ornamenten, samt



mühsamer *Gesims* Arbeit, schleiffen und palliren dieses Antabendium. Fl. = 272.

Summa: 404. Fl. 18. Xr. Stephan Gabriel Steinböck k. k. Steinmetzmeister.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 38.

(1764.) Stephan Gabriel Steinböck kőfaragómester a kastély-kápolna márvány falburkolatait faragja ki és 594 forint 24 krajcár munkadíjat kér.

»Steinmetz Überschl. Eines Zührlichen Antabendium von Marmor Betr. Nemlich 20 geschweifte Stafln von schen gefarbt Brünauer Marmor, der Antritt Stafl messet 24 Quadrat Schuch á. 5 Fl. 12. Xr. = 124 Fl. 48.

Der zweyte oder Austritt Stafl von 3 Stucken messen zusammen 38. Quatrast Schuch á. 5 Fl. 12. Xr. = 197 Fl. 36. Xr.

Dann das Antabendium von deto Marmor sammt deren daran stossenden 20 Postamentern mit mühsamen *Gesims*, verkripfung, und Ornamenten laut Riss Fl. 272. Summa: 594 Fl. 24. Xr. Stephan Gabriel Steinböck k. k. Hofsteinmetz meister.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 40—41.

(1764.) Joseph Baur rézkovácsmester elkészíti a kastély vizművéhez szükséges 20 láb széles, 5 láb magas, 52 mázsa súlyú újabb medencéjét rézből. Felhasznál 8 mázsa szegecsot. A mű erős fundamentumra épül. Költsége 3640 forint.

»Überschlag den nacher Esterhas zu machenden grossen Wasser Kästel, welcher 20 Schuch weit und 5 Schuch hoch werden soll. Dieser Kästel welcher in Bodten noch einmahl so stark, als der anderer auch die Seiden Blösch, jedes um 16 Pf. schwerer wird, ist beileufig Überschlag auf 52 Cenden, das Pfundt das aller genaueste vor 14 Groschen, indeme ich wenigsten 8 Cenden Nagl darzu brauche, welche mich selbst das Pfundt 16 Groschen von Nagl Schmidt kosten. Also bleibt von 16 Cenden der Arbeits Lohn aus: 52 Cenden á. 14 Groschen, macht = 3640. Fl. Die Helfte beträgt 1820 Fl. welches ich mir zum voraus Ausbitt, wies bey den vorigen geschehen.

Dann ich muss das Kupfer Ambt gleich bar bezahlen, ehe es auf gelatten wird, und die andere helfte bitte ich bey verfertiger brob messiger Arbeit. Wie auch mich und meine Leith, sambt Kupfer und Werkzeug hin und wieder frey zu liefern, und alldorten Zimmer und Bett zu verschaffen, wie auch die benöthigten Schränken von Zimmerleiden, zu verschaffen.

Wie es in den anderen Contract gehalten worden, bitte auch vor 4. Person, jeden Taglich ein Mas Wein, aus weillen ich auf mein anhalten, von der Kost nichts erhalten kann, damit die Leit gesund und williger bleiben, und nicht unter wender Arbeit davon gehen. Hingegen verspreche ich innerhalb 9 Wochen, eine wohl ausgesone, dauerhafte Arbeith zu liffern. N. aber auf einem fest stehenden Botten, er mag hernach von Mauer oder Holtz seyn, bitte mir eine baldige Resolution aus indeme ich einen ganz neuen Werkzeug darzu brauche, welcher vor 4. Wochen nicht kann gemacht werden.

Frantz Joseph Baur burgerl. Kupferschmit Meister mp.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 55—56.

(1764.) Christoph Schönlaub (Scheenlaub is) szobrász az eszterházai kastélyban [végzett egyes szobrászati munkákkal kapcsolatban költségvetést ad be. Ajtókát dolgoz ki, a tokfákat diszfaragásokkal látja el, ívelt ablakkereteket készít, falborításokat munkál meg, asztalokat farag, részletezés szerint.

»Überschlag an Bildhauer Arbeith in Hungarn nacher Esterház, machen soll als und auf gleiche Art, wie ich zu Wien in Ihro hochf. Behausung in dem Anderten Stock schon gemacht habe.

Erstlichen ist vor eine Thür gewesen: 17 Fl.

Vor eine Supraborten: 23 Fl. — Vor das Thir Futter: 7. Fl.

Vor eine 2 Fache Thir, welche auf beeden Seithen gearbeithet wird und mit 2 Supraborten, wie auch das Futter inwendig zu der Topelten Thir und eine Seithen wie die andern ist gewesen, alles zusammen: 87. Fl. — Vor die Spaletten ist: 5 Fl.

Vor eine Schampran ober den Fenster in der Rundung ist auch: 5 Fl. Wie auch die Lamperyn, welche von denen Langen Seithen gewesen seynd ist vor ein Stück gewesen 6, von denen anderen 3 Fl. — Einige auch: 1. 8 Fl. — Vor einen Trimo mit deren anderen Ornamenten: 45 Fl. Vor einen Tisch zu dem Trimo, welche mit 4 Füsse und ein toppeltes Kreutz haben ... Cristoph Schönlaub burg. Bildhauer.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 87.

1765. július 23. Jacoby Miklós mérnököt, Kismartonból az Eszterháza folyó építkezésekhez irányítják.

»... den Jacoby ist zu sagen er die in Eysenstadt zu verfertigen habende Arbeiten ehestestens zu Ende zu bringen, und als den ohne sich längers auf zuhalten, nacher Süttör umb alldort alles dasjenige wass ihm ist comitiret worden besorgen und bewerkstelligten zu können, verfügen solle ...»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 1279. pag. 271.

1765 augusztus. Jacoby szakértői jelentése Eszterháza építkezéseiről.

»... Zu Süttör ist wie mir Jacoby berichtet, die aussere Stahl Mauer bis zum Thor oder Eingang des Hoffs in der behörigen Höhe und die innere auf 2 Schuh hoch ausser der Erden aufgemauert. Der neue Dach ist zur helfte und die Einfassung des Thiergartens von Seithen des dorfs Süttör, wird in 2 Tagen bis zum gantz fertig. Die Alleen von der Platte d'Oye sind beschnitten, und die Wege repariert ...»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 1524. pag. 245.

1765. december. Hejefe Menyhért építész a kastély homlokzati részének tervrajzait készíti el, a végzett építési munkálatokat ellenőrzi.

»Specification deren auf hohen Befehl Ihro Hochfürstl. Durchlaucht vom mir Endesbenanten verfertigen Zeichnungen und Modellen, wie auch hiewegen gemachten Reisen nacher Schüttern. Als: erstlich Riss, worzu dann auch ein Modell zu der Gallerie und Stiegen in gleicher grösse verfertigt 60 Fl. Mehr einen neuen doppelten Riss zu der Faciade und Haupt Stiegen gemacht 17 Fl. Wiederum ein Capitell in natürlicher Grösse vor die Steinmetzen verfertigt 4 Fl. Wie auch 2 Dachknöpfe klein und gross gezeichnet 3 Fl. — Abermahl einen neuen doppelten Riss zu der Faciade und Haupt Stiegen gezeichnet 12 Fl. — Sodann in Junio nacher Schüttern gereiset und 15 Täg ausgeblieben des Tags 2 Fl = 30 Fl. Das zweite Mahl mit 3 Täg die Reis gemacht 6 Fl. Das dritte mahl diese Reis in 4 Täg gemacht 8 Fl. und endlich das 4-te mahl widerummen solche Reise in 4 Täg vollendet 8 Fl. und dann Endlich den grossen Plan, Perspektivisch gezeichnet und mit Farben entworfen gemacht: 200 Fl. Summa summarum 348 Fl. Melchior Hejefe Architect und der Kay. Königl. Accademie mitglied mp.»

OL. Esterházy-család levéltára. Másolat. General Archiv. H.

1766. december 1. Leopold Wolf udvari tükörkészítő a kastély diszterme részére tükörsztalokat és tüköröket készít 8952 forintért.

»... nachstehend Specificirter Spiegel Tremau (So in das hochfürstl. Schloss nache Esterhaz in Saalgehörig) nach Kay. Königl. Taxa, ohne gutzeigend haubt mängel, Sauber als sie Vermögg grösse seyn können a. dato in Sechs Monather soferne uns kein Unglück darin komet, zu verschaffen. Specification deren Spiegeln so in das hochfürstl. Schloss Esterhas in Saal gehörig.

Im Saal 2 Camin Tremau, jede in 3 Stücken.

Tremau auf die Caminen.

2 Spiegel 54 Zoll hoch, 66 Zoll breith á. 579 Fl.

36 Xr. .... = 1159. Fl. 12. Xr.

2 deto 52 Zoll hoch, 66 Zoll breith á. 544. Fl. ... = 1088. Fl. —

2 deto 47 Zoll hoch, 66 Zoll umschnitt, á. 484. Fl = 968. Fl. —

Dann 4 Seithen Tremau. Tremau an die Pfeiller.

4. Spiegel 74 Zoll hoch, 54 Zoll breith á. 760. Fl. = 3040. Fl. —

4. deto 52 Zoll hoch, 54 Zoll breith, á. 337. Fl.

36 Xr. .... = 1350. Fl. 24. Xr.

4. deto 47 Zoll hoch, 54 Zoll umschnitt, á. 313. Fl.

36 Xr. .... = 1254. Fl. 24. Xr.

Vor aufzusetzen deren 6 Tremau Spiegel jede 12 Fl. 72. Fl. —

Die Verschläg und Einpacken ..... = 20. Fl. —

Summa 8952. Fl.

Andertens Sr. durchl. Versprechen Ihme Wolf bey dieser in Stand gelieferten und angesetzter Spiegel waar vorstehenden Betrag auszufolgen gnädigst anzuschaffen.

Schloss Esterház, den 1-t Decembris 1766.

Leopold Wolf kay. königl. Hoff Spiegelmacher mp.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 114—115.

1766. augusztus 11. Georg Stollenberger (Stolnberger is) bécsi asztalosmester a kastély újonnan elkészített diszterméhez, tervrajz



szerint ajtókat készít tokokkal együtt. A tokfákhoz a legjobb minőségű tölgyfákat adja. Üvegajtókat és tükrőfalakat is készít. Ugyancsak a tükrök alá, hársfából készíti az asztalkákat. Ivelt ablakkeretek anyaga tölgy, míg a képereteké hárs. Munkadíja 543 forint.

»... von dem besten wohl und gut ausgetrockneten Holz in dem Neu zu machenden Saal in Esterhas, scheen und gut auch ohne ausstellung zu machen, ab zu lifferen und auf zu setzen, auch Jahr und Tag vor allen Mangel und Schaden gutzustehen. Nemblich: Vier Thürrn alles nach dem vorgezeugt und aprobirten Riss, mit einem Thürrstockh, von Eichen holz pr. 26 Fl. das Stuck, thut = 104 Fl.

Sechs Glass Thürrn von Eichen holz, samt Thürrstock á. 26 Fl. thut = 156 Fl. — Sechs Spiegel Wände 2 grosse, 2 kleine, samt der linden Ram zu zurichten á. 16 Fl. 30 Xr. = 99 Fl.

Vier Tiscl mit 2 Füssen unter die Spiegel, von linden Holz, und zurichte zum verschmieden á. 8 Fl. = 32 Fl. — Summa: 543 Fl.

Sechs geschweifte Fenster Stöck von Eichholz á. 20 Fl. = 120 Fl. Vier grosse blind Ram zu die grosse Bilder, die rechte Ram vor Lindenholz zum schneiden gericht á. 8 fl. = 32 Fl. — Summa: 543 Fl. Wan dan deme sicher nachgelebt und die Arbeith nach obigen Conditionen solchgestalten und in vorgeschriebene Zeit verfertigt wird, das niemand anderer hiewegen aufgehallen, und diesen Saal bis Ende Marty 1767 völlig fertig werden, dann so versprechen, zweitens Sr. durchl. vor obiger Posten die betragende Summa baar bezahlen, die Arbeith abführen und bey dem anschlagen in Esterhas die Wohnung geben zu lassen. Urkund ... Schloss Esterhas den 11 aug. 1766.

Georg Stollnberger burg. Tischlermeister in Wien.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 106—107.

1766. július 14. Johan Jacob Schickh, akadémiai szobrász, költészetet nyújt be kő- és gipszmunkákra. Vázákat, ablakkeret diszeket, az épület homlokzatra hadiékítményeket és modell szerinti ornamentikát tervez. A homlokzat többi ablakának keretdíszét is kidolgozza. Római és jön oszlopfejeket farag s a főbejárat díszítményeit alakítja.

A galériára hat vázát farag. A lépcsőkre gyermekalakok, míg a főbejárat fölé egy nagy és gazdag ornamentika készül. Fülkébe több figura és díszítmény jön. A faragások munkadíja 2100 forint.

»Überschlag was vor Ihro hochfürstlicher durchlaucht pleno titl. First von Esterasi von Stein und Gibs an bidhauer Arbeit lauth des modell solle gemacht werden, als:

Erstlichen 2 grose Vasa auf die Kuppel jede von 8 Schuh . = 100. Fl.  
Ein oval Fenster under der Kuppel sambt einer vasa ... = 40. Fl.  
9 fenster die verzierung in oberen Speis salle, einer pr. 10 ... = 90. Fl.  
Das Frontafficum mit 3 figuren (3 Kindl nebst Kriegs) armitur und Ornamenten laut modells ..... = 350. Fl.  
3 fenster an der fatschadi in 2-te Stockh, eines 30 fl. .... = 90. Fl.  
dto 3 fenster in Ersten Stockh, Eines 25 Fl. .... = 75. Fl.  
dto 4 fenster in Ersten Stock, Eines 18 Fl. .... = 72. Fl.  
6 Römische Kapidell, Eines 30. Fl. .... = 180. Fl.  
6 Vasi auf die Galleri, Eine 25. fl. .... = 150. Fl.  
6 jonische Kapidell, 3 Schilter zum bordall dto die Verzierung ob den Eingang, zur haubt stiegen ..... = 175. Fl.  
deto Ein grosses Ornament ob der dies under der Stiegen . = 30. Fl.  
4 Kindl auff der Stiegen, Eines 12 fl. .... = 48. Fl.  
4 Figuren sambt der Verzierung ob den nischen ..... = 200. Fl.  
6 fenster und 3 diern ob der stiegen ..... = 180. Fl.  
20 Capidell von Gibs, Eine 16 fl. .... = 320. Fl.

Summa = 2100. Fl.

Wien, den 14-t July 1766. Johan Jacob Schickh sculbdor Accademicer.

Hátlapján: »Bildhauer ibernschlag. Ressler 750, Mühldorfer 500, Stollnberger 543, Scheenlaub 390« (fl.) ceruza jegyzet.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 135—136.

1766. július 16. Georg Stollnberger asztalosmester a kastélyhoz tartozó nyári kertlak, műasztalos munkálatait végzi. Faburkolással készül, ívelt betétdíszek, lábazat és párkányok futnak rajta végig. Tükrőfalak, üvegajtók, homorú bélétek, ablakredőnyök összes munkadíja 219 forint 45 krajcár.

»Verzeichnis der zu dem Sommer Haus in Eszterház verfertigen Tischler Arbeith. vor 5 Klaffter Lämbery 3 Schuch hoch mit geschwaiffen Füllung sambt den Sockl, und Gesims vor die

Klaffter 2 Fl. 45 xr. = 13. 45 Fl. — Item 5 Spiegl Wändl oben auch 10 Schuch hoch und 6 Schuch 5 Zoll Breit, mit ein Füllung und der Ram zu dem Glass ohne Bildhauer Arbeith vor eine 16 Fl. = 80. Fl. — 3 Glass Thürrn von eichen Holz mit sambt dem stockh, 9 Schuch 3 Zoll hoch, und 4 Schuch 6 Zoll Breit. Vor eine 24 fl. = 72 fl. Item 5 Supra port mit geschwaiffen Füllung vor eine 6 fl. = 30. Fl.

Mehr vor 3 Schallu-gätter, Thürrn von eine 8 fl. = 24.

Summa = 219 Fl. 45 Xr.

Diese Arbeith muss von heute 4 Wochen an allhier aufgesetzt seyn. Wann Herr Stollnberger seine Arbeith in guten stand Verrichtet hat, so wird ihm von seiten der Herrschafft obbeschriebener Accord gehalten worden, auch wird mann den Meister und seinen gesellen die Gelegenheit verschaffen selbe hin und wieder zu führen, wie nicht minder die Arbeith. Auch wird Ihnen die Wohnung hier verschaffet, den Meister aber allein die Kost passirt.

Eszterház, den 16-ten July 1766. Ist accordirt worden.

Georg Stollnberger burgerl. tischlermeister.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. p. 137—138.

1766. augusztus 11. Johann Michael Reiff stukkátor a süttőri kastély újonnan épült dísztermének stukkózását végzi el a szerződésben megállapított 3100 forintért.

»Erstens verspricht obbemelter Stokadorer Reiff Sr. durchl. fürst in Esterhas einen Neu zu machenden Saal nach dem vorgezeugt und approbirten Riss von seiner Arbeith auf das aller beste und schenste ohne Austellung in guten dauerhaften Stand von Monath September 1766, bis letzten Marty 1767 in Sieben Monathen zu verfertigen und alles was nur einen Nahmen haben mag zu seiner Arbeith bedürftige, Matterialien auch leuthe selbst anzuschaffen, wie nicht minder ein und anderes, so respective in dem Riss nicht angedeutet jedoch erforderlich wäre, noch hiezu zu machen. Ingleichen Jahr und Tag, vor alle Mangl und Schaden gutzustehen. Wann dann deme sicher nachgelebet werden wird, so versprechen zweitens Sr. durchl. vor obbemelte Arbeith Ihme Stokador Reiff, Dreitausend Ein hundert Gulden, und zwar wan ein Monath gearbeithet worden, 400 Fl., und also 6 Monath Continuirt, auch nach verfertigtter Arbeith zu complettirung obigen Summe, den Rest pr. 700. Fl. baar und richtig Bezahlen zu lassen. Die benöthigte Führen, von ihme Reiff und seine leuthe, und zu abführung des Gips, einmahl hin und her Gratis zu geben. Wie auch die Kost ihme alleinieg, dann die freye Wohnung nebst Better. Ingleichen Kalch, Sande, Krister. Nicht minder dem Rohrboden auf fürstliche Kosten machen zu lassen. Urkund ... Esterhas, den 6-t Aug. 1766.

Johann Michael Reiff burg. Stockodor.

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 108—109.

(1766) Leopold Wolf tükrőrkészítő a kastély újonnan épült díszterméhez csillárokat készít. A 24 lágú csillár ára 600 forint. A 12 lágú csillárokat 400 forintért készíti; mindezeket csillogó üvegekkel és tükröcskékkal látja el.

»Überschlag. Deren Lusters in grossen Saall als ein Luster zu 24 Lichter mit geschlieffenen Steiner gefast und mit Spiegl Fedtern besteckt, das Stuck pr. 600 Fl. Ein deto ortiner gefast und auch mit Spiegl Fedtern besteckt, das Stuck pr. 500 Fl. — Ein Luster zu 12 Lichter mit geschliffener Steinern gefast und mit Spiegl Fedtern besteckt pr. 400. Fl. — Ein deto ortiner gefast und auch mit Spiegl Fedtern besteckt das Stuck pr. 300. Fl. — Leopold Wolf k. k. hoff Spiegel Macher. (Henkleuchter in Neuen Saal.)»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 42.

1766. október 1. Cristoph Santyn (Santin is) asztalosmester szerződésében elvállalja, hogy a bemutatott terv és modell szerint egy fedett folyosót épít a kastélyban, és ehhez csatlakozóan díszkapukat, diadalíveket, kerti szórakozóházakat, íveket létesít. Az egyes szakaszokat a legjobb fenyőfából faragja ki, a legnagyobb gonddal dolgozza meg. A boltíves folyosó 12 láb széles és 13 láb magas lesz, négyszögöléért 12 forint díjazást kér. Terjedelme 245 □ öl. Munkadíja 3995 forint. A munkát 1767 április végéig kívánja befejezni.

»... einen Pessoa, nebst hiezu gehörig Lusthausen, Portaln, Portiquen, nach vorgezeigt verfertigten Modeln und approbirten Rissen, vermög hienach stehender Berechnung solcher gestalten Gut, und Sauber, von dem besten Schwarz fahrenen Holz, das ist was in das Gatterwerkh, Verzierung und Bogen gehet, zu die Säulen aber Lerchbaum Holz, anzuschaffen, zu arbeithen, und folglichen alle Arbeith in besten stande und nach hoher Zufriedenheit Sr. durchl.



Nemblich den *Bogengang*, bis Ende April 1767, die Lusthauser, Portalen und Portiquen, bis Ende May 1767-ten Jahr in fürstlichen Schlossgarten, Esterhas auf seine eigene Unkosten auf zusezen, und vollkommen fertiger herzustellen, auch Jahr und Tag vor alle Mängel und Fehler, und Schaden gut zustehen. Nemblich nachdemi Überschlag: 2 Lusthauser, 3 Klaffter in das gefürte, und 3 Klaffter hoch bis zum Tach, nach approbirten Riss, vor eins 280. Fl. = 560. Fl.

Vier Portal nach dem Modell, zuwelchen aber noch ein Fries ob dem Bogen zu machen á. 60. Fl. = 240. Fl.

Zwelf Portiquen nach dem Riss á. 20. Fl. = 240 Fl.

245 Klaffter Bogen Gang gerade Mass, 12 Schuch Breith, 13 Schuch hoch, nach der lehr á. 12 Fl. = 2940 Fl.

6 Bögen ob deren Portiquen á. 2 1/2 Fl. = 15 Fl.

Summa nach dem Überschlag = 3995 Fl.

Da nun von dieser Überschlags Summa, Er Tischlermeister 115 Fl. 28 Xr. nachlasset, und vor beschriebene Arbeith vor 3879 Fl. 32 Xr. zu lifferen, und machen gelobet. Ingleichen sich anheissig machet, und ganz gewiss verspricht solche Arbeith, wie oben gemeldet in vollkommen Stand völlig fertiger, bis letzten April 1767, den *Pesso* (Pässe), das übrige bis letzten May nemblichen Jahres, zu liefern, aufzusetzen und herzustellen, also zwar in widrigen fahl ihm vor jeden Tag da solche Arbeith später fertig wurde, Ein Gulden abgezogen werden solln. Zu festhaltung dieses Contracts unterwürffet sich auch Bemelter Tischler Meister, seinem in Wien Befindlichen Gerichte, wann etwa diesen Contracts in allen Stucken nicht ganz gelebet wurde. Wann dann deme ganz sicher nachgelobet, auch sauber und gute Arbeith von dem Besten Holz hergestellt werden wird, so versprechen, andertens Seiner durchl. vor obige Arbeith die Betragende Summa deren 3879 Fl. 32 Xr. richtig und solcher gestallten Baar bezahlen zu lassen, das demselben alsogleich zu herbey Schaffung des Holzes 800. Fl. vorhinein, dann wann derselbe von dieser Arbeith die Helfte wird abgeliffert haben 500 Fl. so dann die der *Pesso* völlig aufgesetzt sein wird 1000 Fl. — Der Rest aber wann alles in fertigen Stande ist, mit 1579 Fl. 32 Xr. bezahlt werden sollen. Ingleichen wird ihm ein Handlanger Beyem aufsetzen passieret. Nicht weniger das *Tach*, so auf die Lusthauser kommt. Die hiezu benöthigte Bildhauer Arbeith, Item Klampferer Arbeith, wie auch Steinmetz und Maur Arbeith zum Säulen versehen werden Sr. durchl. auf eigenen Kosten machen lassen. Zu Abführung dieser Arbeith von Wienn bis Esterhas die Führen von Zeit zu Zeit Gratis geben. Dann die Fuhr Ihme Tischler Meister und seine Leuth zwey mahl hin und her nebst der benöthigten Wohnung und Bether auch eines Orths allwo mann arbeithen kann; sonnst aber nichts, und muss alles erforderliche von dem Tischlermeister nebst angeschafft werden. Da nun bey Ausbesserung des *Pesso*, wann solcher stehen wird, sich etwa ausserete, das einige Klaffter mehr oder weniger wären, so ist solches vor Beede Theil gut zu halten, entweder noch hierauf zu bezahlen oder von obiger Summa abzuziehen.

Und gleich wie in Ansehung eines vorigen Contracts der *Pesso* hätte lenger werden sollen, das Holz auch zu 94 Bögen schon verschniden, und etwo bey 1000 Triliensch Latten übrig bleiben werden, so wollen Sr. durchl. solches nemblichen 94 Bögen völlig gemachter á. 2 Fl. = 188 Fl. — Dann die 1000 Stück Latten á. 4 Xr. = 66.40 Fl. In Summa pr. = 254 Fl. 40 Xr. bezahlen und extra bezahlen lassen.

Urkund ...

Beschehen im Schloss Esterhas, den 1-t October 1766.

Christoph Santin burgerl. Tischlermeister in Wien mp. »

(Megjegyzés: egy második szerződés szerint 335 □ boltivet készít, 8 kaput, 14 diszívet: 5 200 forintért.)

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 43—44.

(1767) *Bonaventura Corvetta* aranyozó egy módosított tervet nyújt be a kastély egyes helyiségeinek és műtárgyainak aranyozására. A hercegi új hálószoba fehérre lakkozott, a második szobában az asztalos által készített műtárgyak fehér, míg a szobrázalkotások zöld alapozást kapnak. A hálószoba virágos, a kályha és tűkör aranyozott keretű. (Egy másik feljegyzés szerint a háló fehér alapon kék virágokkal volt díszítve.) A volt hálószobában az ajtókat arany díszítőelemekkel látja el, a falak faborításait francia stílusban állítja helyre, a sima asztalos munkákat kremsi fehérfestékkel alapozza meg. Aranyoz tűkörfalakát, stukatúrákat, ajtókat és dolgozik a »kék szobában«. Részletezés szerint 3915 forint munkadíjat kér.

»Nächster Überschlag. Was vor Sr. Durchl. dem Hoch und Wohlgebornen Reichsfürsten Nicolaus v. Esterhazy in dem hoch-

fürstl. Lustgebäude nacher Esterhaz zu verfertigen seye, und hie von meinem Überschlag zu geben gnädigst abgefordert worden als:

In dero hochfürstl. durchl. neuen Schlaf Zimmer nach Hochdero selben approbirten Muster ohne Gold, mit blumen gefast, weiss Planirt dem Ofen zu, und Spiegl Ram zu vergolten = 600. Fl. (eredetileg 900 Fl. volt; törölve) — Detó das 2-te Zimmer die Tischler Arbeith, den Grund weis zu planiren, die Bildhauer Arbeit, samt allen Stabeln und Laisten grün zu planiren = 500 Fl. (600 fl. törölve). In seiner durchl. gewesten Schlaf Zimmer 2 Thüren mit Futter Supra Porten und Verkleidungen, eine 120 fl. macht = 240. Fl. — Einerseitz auf 2 Parabet Thüren, samt und Spalett Futter, Laden, eine á. 90. Fl. macht 180 Fl. = 420 Fl. — Die Lamberie durch das ganze Zimmer alle Bildhauer Arbeit, die Laisten und Stabeln, auf französische Art zu repariren, mit feinen Gold zu vergoldten, dann die flache Tischler Arbeit mit faine Cremserweiss, weiss zu machen und zu planiren = 190. Fl. — Vor die Spiegl Wand = 75 Fl. Mehr einen Camin Spiegl Wand = 70 Fl.

Das blaue Zimmer worinnen eine Thür ohne Futter = 100 Fl. — Eine Thür samt Futter = 120. Fl. — Item vier Parabet Thüren samt der ober Nischen und Stockator Arbeit zu vergoldten á. 90. fl. samt Futter und Spalett Laden = 360. Fl. — Vor die Lamberie = 200 Fl. — Item vor Spiegl Wand = 75 Fl. — In dem Tafel Zimmer 3 Thüren mit Futter á. 120 Fl. = 360 Fl. — 2 Parabet Thüren á. 90. Fl. = 180 Fl. — Vor die Spiegl Wand á. 75 Fl. — Vor die Lamberie = 190 Fl. — Summa des ganz nächstens Betrags = 3915 Fl.

Verspreche solche Arbeit innerhalb Sechs Monathen zu verfertigen. Bonaventura Corvetta burg. Vergolter mp. »

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 94—98.

1767. április 1. Johann Friedrich Schroth szobrász a süttőri kastély hercegi lakosztályának 3 szobáját, jóváhagyott terv szerint, szobrázálalag kidolgozza. A berendezéshez tartozó székek, kanapék, asztalok, ágyak és egyéb bútortípusok nélkül a faragást július végéig akarja elkészíteni. Az új hálószoba, a volt könyvtári helyiség és a harmadik szoba tökéletes szobrázsi kiképzéséért 590 forintot kér.

»...drey Zimmer nach Esterhaz bey Süttöri in Ungarn, von Bildhauer Arbeith vermög vorgezeugten und von Sr. durchl. approbirten Rissen und Model, in guten und besten Stand zu machen. Zweitens ja alles was in diesen Zimmern von Schniel Arbeith seiner Nahmen haben mag. Doch sollen hievon die Sessl, Canabé, Tisch, oder Beth all eine ausgenommen seyn, alles übrige aber auf das Reinlichste und zur vollkommene Zufriedenheit Sr. durchl. von heutigen Dato als dem 1-t April 1767 angefangen, bis letzten July dieses inlebenden Jahrs zu verfertigen. Auch wan es nöthig ist seiner alle Arbeithen, ohne fernenen entgeld oder Aufforderung in Esterhas aufzurichten. Und solle demselben nichts anders als die freye, hin und wieder Fuhr Alleinig Bewilliget seyn. Da entgegen Drittens und Letztlichen verspricht ... Sr. durchl. vor diese Arbeith als: 1-stens vor das Trellage Zimmer = 60 Fl. — 2-tens vor das Neue Schlafzimmer = 430 Fl. — 3-t vor das geweste Bibliothek Zimmer = 100 Fl. — in summa fünfhundert neunzig Gulden Sage 590 Fl. Reinisch, terminweis zu bezahlen und zwar bey erster Abliferung dieser seiner obbemelter bildhauer arbeit = 200 Fl., bey der helfte 200 Fl., und letztlich nach gänzlicher Vollendung dem Rest mit 190 Fl., und getreulich und ohne gefährte ... So beschehen Esterhas, den 1-n April 1767. Johann Fridrich Schroth bildhauer in Wien. »

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 100—101.

1767. május 10. Johann Michael Reiff stukkátor, a kastély hercegi lakrészének mennyezet stukkatúráit készíti el. 30 forintot kap. Egy ablak stukkodíszítéséért 5 forintot kér. A parkban álló Diana-templom belső díszítéséért 100 forintnyi összeget kap. Ugyanakkor Corvetta aranyozó a templom fa-műtárgyait aranyozza.

»... Vor einen Plafon in die fürstl. neue Wohn Zimmer in Esterhas, wozu aber von h. Reiff alles muss angeschafft werden, nachdem approbirten Riss = 30. Fl. — Vor eine Nische in ein solches Zimmer nach ausgesuchten Riss = 50 Fl. — Vor eine Fenster Verzierung nach gemachten Modell Fl. = 5. — Alles was hiezu benöthiget muss H. Stokador anschaffen auf seine Kosten. Esterhas, den 10 May 1767.

Johann Michael Reiff burgerl. Stockador mp. »

»Vergolter Corvetta seynd accordirt vor eine Percher und 6 Sessln, völlig zu vergolten in dem Diana Templ = 100 Fl.

Item vor eine alla Grek geschnittene Ram, zum Kay. Portrait, völlig zu vergolten, so aber gleich muss gemacht worden = 30 Fl.



Esterhas, ut sopra Bonaventura Corvetta vergolter.

Vor dem Diana Tempel auswendige Verzierung seyn mit Reiff accordirt 100 Fl. den 26 May.»

«Corvetta den 29 Juny: 1 Tisch in dem Diana Tempel accordirt = 6 Ducat, 2 Armleuchter zu die Spiegel dahin = 2 Ducat. Habe ihm vor beede 30 Fl. verspricht — Extra accords mit dem Vergolter Corvetta und Krist Stokador, den 10. May 1767.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 67—68.

1767. október 16. August Haunold asztalosmester a kastély hercegi lakosztályának három helyiségében épületasztalosai munkát végez. Ajtókat, ablakokat dolgoz ki nyersen olyképpen, hogy azok művészi faragását Schroth szobrász végezhesse. 630 forint a munkadíja. Ugyancsak együttesen végzik az egyéb ajtók, ablakok, a tokfák, tükröfalak, redőnyök művészi kivitelezését, amelyért 2465 forintot kapnak.

»... Vor 2 Glass Thür Laaden od. Spaletten, nachdem Riss, bis auf dem Fussboden gearbeitet samt dem Schambram, und Subraport á. 15 Fl. = 150. Vor eine doppelte Thür inn und auswendig gearbeitet, mit 2 Subraporten, inwendig Futter od. Verkleidung und deren Zugehörungen á. 50 Fl. = 150 Fl. — Vor eine doppelte Thür so auf 2 seythen gearbeitet, mit einer Supraport und Verkleidung, á. 40 Fl. = 120 Fl.

Vor eine Stuck Lampery, welcher von denen langen seythem seyn ist = 6 Fl. — Vor eine Stuckh, welche kleiner seyn = 3 Fl. vor die kleinste = 1.8 Fl. — Vor eine Spiegel Wand, samt allen Ornamenten á. : 30 Fl. = 90 Fl. — Summa : 630 Fl.

Diese Arbeit in Sr. durchl. Fürstens 3 Wohn Zimmer zu Esterhas, verspricht der Bildhauer Schroth solcher gestalten zu verfertigen, dass diese Zimmer bis letzten January künftiges 1768 Jahr von dem Hoftischler Haunold völligen fertiger herrgestellt seyn können, widrigenfahl begibt er sich das ihm vor jeden Tag der späteren Ablieferung, und Aufhalt 4 Xr., von der Zahlung abgezogen werden sollen. Entgegen wird ihm von seythen der Herrschaft, auch zugesaget und versprochen, so viele Arbeit er von Zeit zu Zeit nach Esterhas abliefern wird, die halbscheid des Betragenden Quanty gleich und wan, alles in bestimmter Zeit abgeliefert seyn wird das kein Aufhalt geschehet, und die Zimmer von seiner Arbeit völlig fertig sein, die ganze Betragende Summe bezahlen zu lassen. Und willen eben solche Arbeit in anderen Tract gemacht werden solle, so bleibet alles bey dem obig gemachten preiss, und denen angefügten Clauseln, nur allein das die Arbeit bis Ende Marty 1768, eben so gewiss, und die Zimmer fertig seyn sollen, also widrigen auch den tägl. Abzug des Aufenthalts abgezogen werden wurde. August Haunold Hoftischler mp. ... Vorstehende Arbeit, die fürstl. 3 Wohn Zimmer verspricht H. Haunoldt also zu verfertigen und diese 3 Zimmer, bis letzten January 1768, völlig verfertigen, mit allen was von seiner Arbeit herkommt, und erforderlich herzustellen, als in widrigen Fahl ihm Sr. durchl. von all diese Arbeit nichts bezahlen sollet, zugleich der andere seythen eben 3 dergleichen Wohnzimmer zu machen, welche auch Haunoldt bis letzten Marty 1768, so wie die zwey ersagten, in fertigen Stand herzustellen verspreche. Widrig fall und wann die Zeit nicht eingehalt worden, Ihme oben nicht bezahlt werden solle. Doch entgegen versprechen Sr. durchl. mit Ende Jänner und wen eine Seythen völlig fertig ist, 3000. Fl. gleich baren bezahlen zulassen. Dem Rest aber mit völlig fertigter Arbeit auch baar bezahlen zulassen ... 10 Fenster Stock von Eichen Posten, und Glas Thürn, 10 Schuch hoch, 5 Schuch Breith, mit 2 Flügel, accordirt á. 38 Fl. = 380. Fl.

10 Aussen Winter Fenster Stöck gleich Arth á. 38. Fl. thut = 380. Fl.

10 Schalon Thürn, á. 18 Fl. .... = 180. Fl.

10 Thür Spaletten bis auf dem Fussboden á. 50. Fl. ... = 500. Fl.

10 Fenster Flächen mit die Supraport á. 12. Fl. .... = 120. Fl.

3 Spiegel Wand mit Supraport und Spiegel Leisten á. 30

Fl. .... = 90. Fl.

6 Paar Thürn, samt Futter, 2 Supraport, worunter aber

3 Thürn nur eine Supraport haben, eine in die ander

gerechnet, 17 Schuch hoch, 6 Schuch Breith á. 90 Fl. = 540. Fl.

Beylayffig 50 Klft. Lampery 2 Schuch 4 Zoll hoch á. 5.30 Fl. = 275. Fl.

Summa = 2465. Fl.

Bescheiden, Wien den, 16.8-ber 1767.»

Glaser : »6 Thürn beschlag, schloss et Rigl á. 34 = 2.04 Fl. — 10 Glas Thürn samt Spallet á. 56 = 5.60 Fl. — 10 Schallon Thürn á. 26 = 2.60 Fl. — 10 Glashthür á. 1 Fl. = 10 Fl. — 10 Schallon Thürn haben á. 1 Fl. = 10 Fl. — Winter Thürn 1.60 Fl. etc. Summa 12.24 Fl.

Hoftischler, Bildhauer und Glaser conto, Sr. durchl. Neu zu einrichtende 3 Zimmer in Esterház ...»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 125—126.

1767. június 13. Joseph Pallmer üverghereskedő négy csillárt készít egyenként 16 lángra. Ezeket a legfinomabban köszörült kristályüvegből állítja össze, és darabonként 400 forintot kér. A kastély kis termébe jönnek.

»... Vier Henckleuchter jedem mit 16 Liechter auf gleich arth wie gedacht Sr. durchl. erst kürzlich ihm einen mit 24 liechter aberkauffet haben, von den schensten und Reinsten geschliffenen Cristall Glass, in Zeit von zweyen Monathen zu liefern und in Esterhas zusamm aufzusezen, und zwar in einen beyläufigen Preis das Stuckh pr. 400 Kayser Gulden, doch mit dem aus Nahme das Sr. durchl. die lieferung aus Böhmen an Orth und Stelle, auf eigene Kosten bestreitet und die Mäuthen bezalle, auch ihm Pallmer vor die hihero Reise sofern man es anverlangen wurde, die Spesen hin und her so sich beyläufig auf 20 Ducaten Belaufen werden, gutmachen sollen. Welches dan Sr. durchl. bey Beschehender richtigen Ablieferung, und da alles nach Contento hergestellt seyn wird, bezahlen zu lassen, versprechen ... Bescheiden, Schloss Esterhas den 13 Juny.

Joseph Pallmer Glasswahrenhandler von Parchen aus Deutsch Böhmen.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 110—111.

1767. Andreas Sedelmayr soproni aranyozó a kastély egyes helyiségeiben mázoló, aranyozó munkákat végez. Dolgozik a földszinti hálószooba ajtaján, ablakokat, falborításokat fest és bútorkat mázol. Több bútordarabot tölgyfa színűre fest. A színeket és színtöntust a herceg választja meg. 45 forint munkadíjat kap.

»... Accord mit Seedelmayr wegen des Schlaf Zimmer ... ein angezeigtes Schlaf Zimmer zu ebener Erde in Süttör. Nemblich 2 Thürn in dieses Zimmer halb anzustreichen. — 2 Fenster, allwo eines eine Thür in Garten, macht inwendig nebst deren Spalten Braun, auswendig weiss anzustreichen. In diesen Zimmer befindliche Lamperien, nebst 8 Laine, 2 Arm Lain, 2 Taporet Sessel. Item ein Percher od. Canape braun anzustreichen. — Zwey Spiegl Ramen, samt einen Neuen Aufsatz und einen Spiegl Tisch, mit guten spanischen fürneis zu überziehen. Ein Beth samt den Kron oben auch zu fürneissen. All obig Specifizirte Arbeit muss auf Eichen Holz Arth, in der Farb braun verfertiget, und durchaus mit Spanischen fürneis überzogen werden. Anlangt der hiezu benöthigte Materialien muss Sedelmayr auf seine Unkosten schaffen. Sr. Excell. seyn befugt sich die Farben selbst auszusuchen, oder die Chardirungen Anzugeben. Vor solche Arbeit versprechen Sr. Excell. gleich nach verfertigung fünf und vierzig Gulden zu bezahlen. Süttör, den 4-t December 1767. Andreas Sedelmayr burgerl. Vergolter in Oedenburg mp.

Nach deren Weynachts Feiertagen wird die ersten Tage der Anfang zur Arbeit genohmen werden.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 57—58.

1767. január 5. Wenzel Kauffer akadémiai festő elvállalja, hogy a kastélyhoz tartozó boltíves folyosót, továbbá a kerti szórakozóházakat és kapudíszeket zöld és fehér színűre mázolja, s ezért 756 forint 30 xr. munkadíjat kér. A boltívek 245 □ ölet tesznek ki.

»... im Schlossgarten zu Esterház mit guten hungar. Berggrien zu grundiren, und folgendes diese mit Oehl Farb, Sauber, Rein, gut Weiss und Grien anzustreichen ... Benant 245 Klaffter Bogen gang ingerader Mase. Bogengang ist, die Klaffter pr. 2.30 Fl. = 612 Fl. 30 xr. 2 Lusthauser samt dem Tach in und auswendig auf obige Arth á. 36 Fl. = 72 Fl. — 4 Portall á. 6 Fl. = 24 Fl. — 12 Portiquen samt Bogen, von eines zur andern á. 4 Fl. = 48 Fl. Summa = 756.30 Fl. Wan dan gut Rein und Saubere Arbeit hergestellt werden wird, so versprechen, andertens Sr. durchl. Ihme Kauffer obige 756 Fl. 30 Xr. baar bezahlen zu lassen, solchgestalten das derselbe 200 Fl. voraus zu erkauffung Öhl und Farben, dan bey halb verfertigter Arbeit 200 Fl., den Rest aber nach völlig hergestellter Arbeit mit 356 Fl. 30 xr. empfangen solle. Nebst deme wird ihm Kauffer wendend der Arbeit die benöthigte Wohnung und Pethen, dan die Fuhr einmahl hin und wieder gratis zugesaget, sonst nichts. Bekräftigung dessen zwey exemplaria errichtet und nach beeden seythigen Fertigung zugestellet bescheiden.

Esterhas, den 5-t January 1767.

Wenzl Kauffer k. k. Akademie Mahler mp.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 14.



1767. Wenzl Kauffer festö a folyosó festésénél nem találja meg számításait, módosított tervet készít, még 1.300 forintot kér, ellenkező esetben csödbe jut. A teljes munka valószínűleg meghaladja a 3.000 forint összeget.

„... Ich habe mich verbunden dem *Pesso* vor 750 Fl. zu mahlen, allein nur darinnen, weilten der *Pesso* nur um etwas wenigens höher zu seyn gemeldet word ist, da nun aber ich nicht in Stand wäre sonder meinem augenscheinlichen sinn Schaden zu verfertigt so unterstehe mich vorzutragen, das ich ohnmöglich bey dieses *Contract*, bestehen könne, wo Euer durchlaucht, entweder sich nicht in etwas mehrers einlasse, oder aber nicht augenblicklich zu *Grund gerichtet* sehen wollen. Ich wäre sodann der Unterschrieblichen Meinung, dass ich offt gedachten *Pesso* zur gänzlichen zufriedenheit und Erfüllung meines versprechens, vor 1300 Fl. obschon mehr auch tragete in Stand bringe. Sollten vielleicht Euer durchl. an meiner gegenwärtigen unterthänigster Vorstellung einen Zweifel haben, so geruhen hochdieselben meiner *Leithe* (welche ich gerne zu Euer hl. durchl. hohen Dientsen offerire), allhier behalten, um die Arbeith auf hoch dero selbst eigener Spesen bestritten zu lassen. Allein ich unterfange mich zugleich Euer durchl. die hinlängliche Versicherung zu geben, das es sich über mehr dann 3000. Fl. gantz gewiss belaufen darff. Geruhten als dann Euer durchl. diese Arbeith auch ferners mir mildest beyzulasse, so ergethet mein Unterthänigstens Bitten, womit Euer durchl. zur fernerer Bestrittung, und Unterhaltung meiner *Leithen* mir, à. Conto nur 300 Fl. erfolgen zu lassen... Ich gewarte demnach Euer durchl. gnädigsten Resolution und mich zu hohe Gnade und Huld erlassend... Wenzel Kauffer k. k. Academie Mahler.»

Jegyzék: (»Anstreicher 2 Lusthauser à. 85 Fl = 170 Fl. — 4 Portal à. 24 Fl. = 108 Fl. — 12 Portique à. 10 Fl. = 120 Fl. — 245 Kl. Bogengang in 1225 quatr. Klft. à. 14 Fl. = 857 Fl. Summa = 1255.)

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 52—53.

1768. Sigmund Winckler és Johann Michael Jänisch stukatúra készítőik elvállalják, hogy a kastély emeleti részében az előcsarnokot, egy megadott terv szerint stukkó díszítéssel látják el. Gipszpárkányt a kőművesek csinálnak. A sima művakolás díja □ ölenként 24 Xr. Összesen 350 forintot kapnak és a munkát május 20-ig fejezik be.

„... Erstens versprechen die Stokathorer zu Esterház den oberen *Vorsaal*, vermög ausgesuchten, und mit Sr. durchl. beygedruckten *Insigl* gezeichneten Riss, auf dass fleissigste, und nach Hochgedacht Sr. durchl. vollkommen vergnügen, ja alle *Zierungen und Staab*, nach Proportion, und höhe des Saals, bis 20-sten May zu verfertigen, und all nöthigen Gips und Zugehör beyzuschaffen, doch aber 2-tens ist das *Gesimbs* nicht hierin begriffen, welches von demem Fürstlichen Maurern zu ziehen ist. Vorgegen 3-tens Herr Cammerdiener Kleinrath in Nahmen Sr. durchl. drey Hundert Funftzig Gulden wiederholten Stokathoren verspricht, und zwar nach vollendeter Arbeith um nicht angehaltte zu werden, absaglich Baar bezahlen, dann 4-ns vor die *glate Arbeith*, was selbst ausmessen wird, von jeder Klawffter glathwie vor die schon vorhin im fürstlichen Schloss gemachte Zimmer 24 Xr. bezahlen, und nach verfertigter Arbeith, die Contrahenten nach Wien Führen, vor die Nothwendigen Materialien aber jedes Mahlen die erforderlichen Fuhr geben zu lassen.

Eszterház, den 12-ten April 1768. Sigmund Winckler Stockathor. Johann Michael Jänisch Stockathor in Wien.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 99.

1768. június 5. Stephan Gabriel Steinböck udvari kőfaragómester a kastély újonnan épült nagytermében és hercegi lakosztályában felállításra kerülő szobrokhoz márvány talapzatokat farag. A munkát tíz hét alatt készíti el, és megállapodás szerint 1130 forintot kap.

„... nach dero Schloss Esterhas, im *Neuen Saal* seind vornötten 4 *Postamenter* von schen gefarbtlen Neustötter Brunner Marmor,

Rund und auf *Andicke Arth*, laut Riss, jedes von 4 Stucken, ein wenig Holl, oben darauf dem *Sockl* von *weissen Marmor*, darauf ist jedes Solches Postament 4 Schuch hoch,  $2\frac{1}{2}$  Schuch Breit überein Diameter, vor ein deto Postament, mit samt dem Stein 146 Fl. — Vor ein solches Postament accordirte 130 Fl. = 520 Fl. — Vor ein *Marmor Fuss* in fürstl. Zimmer 40 Fl. = 80 Fl. — Vor eine *Figur* samt Postamente 32 Fl. = 384 Fl. — Accordirt 130 Fl. Verspricht solchen in 10 Wochen verfertig. Den 5-ten Juny 1768.

Stephan Gabriel Steinböck k. k. Hof Steinmetzmeister mp.»  
OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 127—128.

1768. január 20. Nicolaus Straumann kardműves az ajtók vereteit, a zárakat arannyal ötvözi és ezért a tartós ötvös munkáért 18 aranyat kér.

„... 10 ganze *Thür Beschlag* samt denen Schloss Kasten und allen was hiezü gehört, mit *guten Gold*, Schen, dauerhaft und Stark in Feuer zu *vergolten*, und zwar das wegen der Vergoldung niemand keine Ausstellung machen sollen könne nach mögen, und allenfahl es geschehen solle das ein und anderes nicht shen vergoldet ausfallen solle, so ist ersagter Straumon erbittig solches auf ein neues zu vergolten, und undatthafft herzustellen, auch solche Schloss und Beschlag wann anhof der Schlosser, mit der Abliferung aufhaltet, *alle Wochen* deren auf 2 *Thürn* fertigt zu machen, und abzuliffren. Dahero dan und wann solche versprechen genau nachgelebet werde, so verheisse vor ein ganzes *Thür Beschlag*; 70 Fl. bezahlt werden sollen. Specification vor Sauber, guth und fein in Feuer Vergolten Arbeith. Erstlich ein grossen thobelten Schloss Kasten verschmittene Arbeith sambt einer Schlagleisten, beitter Seiten vergolt. 2 Vorhängerl, 3 grosse Eks durchgebrochen, ein verschnittenen Schliesselschild, 2 grosse Oliffen zum schubrigln, 1 Schild zu ein Eks, 4 grosse Schubrigl blöcher, 4 Stangen 2, zu 13 Schuch lang, zusam 26 Schuch lang, 4 Bugl auf die schubrigl, 6 thobbelte Kloben, 4 Streich blöcher, 50 eiserne Srauffen, ein Knöpfl zum nacht rigl, als gutt und sauber vergolt, und alles balirt in glantz, darvor: 18 Ducat.

Nicolaus Straumann burg. Schwertfeg Meister in Wien.»  
OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 84—85.

(1768) Johann Karl Franke műlakatosmester ajtók, ablakok vasalását készíti, a vereteket művészi módon dolgozza ki. Francia zárakat készit. Anyagul rezet használ. Munkadíja 136 forint 48 krajcár.

„... Item eine *doppelte Zimmerthir* zu beschlagen, kommt der zu 6 Mössing aufgesetzte bender, mit 12 Mössing *gedreten Knöpfen* und 30 Stifften. Auch ein doppeltes Mösing Schlos mit dem frantzösischen riegln und fallen, samt den Nacht Riegln, auch ein Trieb schlos mit 3 mössing Oliffen, 2 mössing schubrigl und mössing stangen, 3 Kloben Schild und Streich blech zu machen und anzuschlagen. Vor 34 Fl. Mehr eine *Glass thir* mit 2 fliegln zu beschlagen, mit 6 Mössingen *Bendern*, 12 Mössing *Zyrräthen Knöpfen* und 30 Steften, in der mitte ein trieb Schloss mit langen Stangen und 2 verschnittenen Oliffen, auch ein doppeltes mössings Schloss mit der frantzösischen Riegln, und fallen, samt den Nacht Riegln mit den Oliffen... vor 56 Fl. Item eine doppelte Schalonn thir, mit 6 aufgesetzten Bendern, und 30 Steften, 12 *Knöpfen*, ein frantzösisch Schloss mit rigln... anzuschlagen: 26 Fl. ... Mehr eine doppelte Winter thir zu beschlagen... vor item zu jedem *Fenster stock* verfertigten 8 srauffen mit versenkten Mutter und 8 löcher in Stein zu hauen und verfestigen vor eine 21 xr. Mehr Innern Glassthiern... Winter thirrn, fenster... zu machen... Summa = 136 Fl. 48 Xr.

Schlosser Überschlag *nacher Esterhas*...

Johann Carl Franke burg. Schlosser Meister.»

OL. Esterházy-család levéltára, fasc. 798. pag. 80., 82.

VALKÓ ARISZTID



## A SIKETNÉMÁK VÁCI ORSZÁGOS TANINTÉZETÉNEK ÉPÜLETE

Hazánk kisebb városai között Vác viszonylag gazdag helytörténeti és művészettörténeti irodalommal rendelkezik. Így például Karsu Antal Arzen, a város monografusa, ötkötetes munkájában már a múlt század 80-as éveinek során lerakta történetének korszerű alapjait; műve ma is kútfontek tekinthető a helytörténeti kutatás számára<sup>1</sup>. Munkásságának folytatója, Tragor Ignác, századunk első harmadában szerencsésen egészítette ki a város történetéről gyűjtött addigi ismereteket a település topográfiájára és kultúrhatárára vonatkozó kutatásaival<sup>2</sup>. Bónisné, Wallon Emma pedig a város műemlékeit illető saját és elődei kutatásainak összefoglalásával nyújtott áttekintést a váci emléktárhelyi feldolgozásának állásáról s hazánk művészettörténetében elfoglalt helyéről<sup>3</sup>. E tudományos igényű feldolgozásokhoz csatlakozott legutóbb a műemléki hatóságaink által végzetett városképi vizsgálatok során elkészült váci városképi vizsgálat is, amely viszont a még hátralévő feladatok egész sorát is felvetette a város helytörténetével foglalkozni kívánók előtt.<sup>4</sup> E még el nem végzett feladatok közé tartozik a Siketnémák Országos Tanintézete épületének, Vác egykori püspöki palotájának építéstörténeti vizsgálata is, amelynek időszerűsége az adott, hogy az épület utcai homlokzatának két évvel ezelőtti helyreállításával kapcsolatosan megejtett műemléki vizsgálat során építésének történetére éles fény derült.

Az alábbiak tehát Vác városa egykori Fő terének, majd Konstantin, ma pedig Sztálin térnek e jellegzetes épületét veszik vizsgálatba. Mindenekelőtt beszámolnak az 1951–52-ben lefolytatott műemléki kutatás eredményeiről, s azoknak az eddig ismert történeti adatokkal való egyeztetésével az épület rövid építéstörténetét kívánják felvázolni, majd kitérnek homlokzatának helyreállítási módjára és végül — mintegy konkluzióként — a helytörténetírás elméleti, valamint a műemléki helyreállítás gyakorlati eredményeinek egybevetésével az itt alkalmazott helyreállítási módszerek rövid elemzését, kritikáját adják. Ez utóbbival tulajdonképpen a tudományos igényű műemlékhelyreállítási kritika műfaját kívánják szakirodalmunkban felleveníteni, s e révén egyszersmind segítséget kívánnak nyújtani a jövőbeni elkövetkezendő műemléki helyreállítások számára is.

\*

A Siketnémák Országos Tanintézete váci épületének 1951–52-ben történt homlokzati helyreállítása folyamán középkori épületmaradványok kerültek elő az újabbkori vakolat alól. A műemléki jellegű épületre való tekintettel az akkori műemléki hatóság: a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja, nyomban el is rendelte az épület műemléki vizsgálatát, amely a rendelkezésre álló pénzügyi keretek között meg is történt<sup>5</sup>.

E kutatások eredményeként megállapítást nyert, hogy a jelenlegi U alakú épület északnyugati szögletében I. alakú, egyemeletes középkori építmény maradványai rejtőznek (1. kép). E falak terméskőből épültek, a farsarkokon faragottkő kváderezéssel, amelyek az épület egykori magasságát, valamint szárnyainak keleti és déli irányban való kiterjedését egyértelműen meghatározzák. A kelet felé nyúló szárny északi határfala tagozott formával nem rendelkezik (2. kép), viszont a délnéki tartó utcai szárnyon, északról dél felé haladva, a földszintnek nagyjából megfelelő magasságban két vízszintes szemöldökű kőkeretes és két terméskőből falazott együgyű

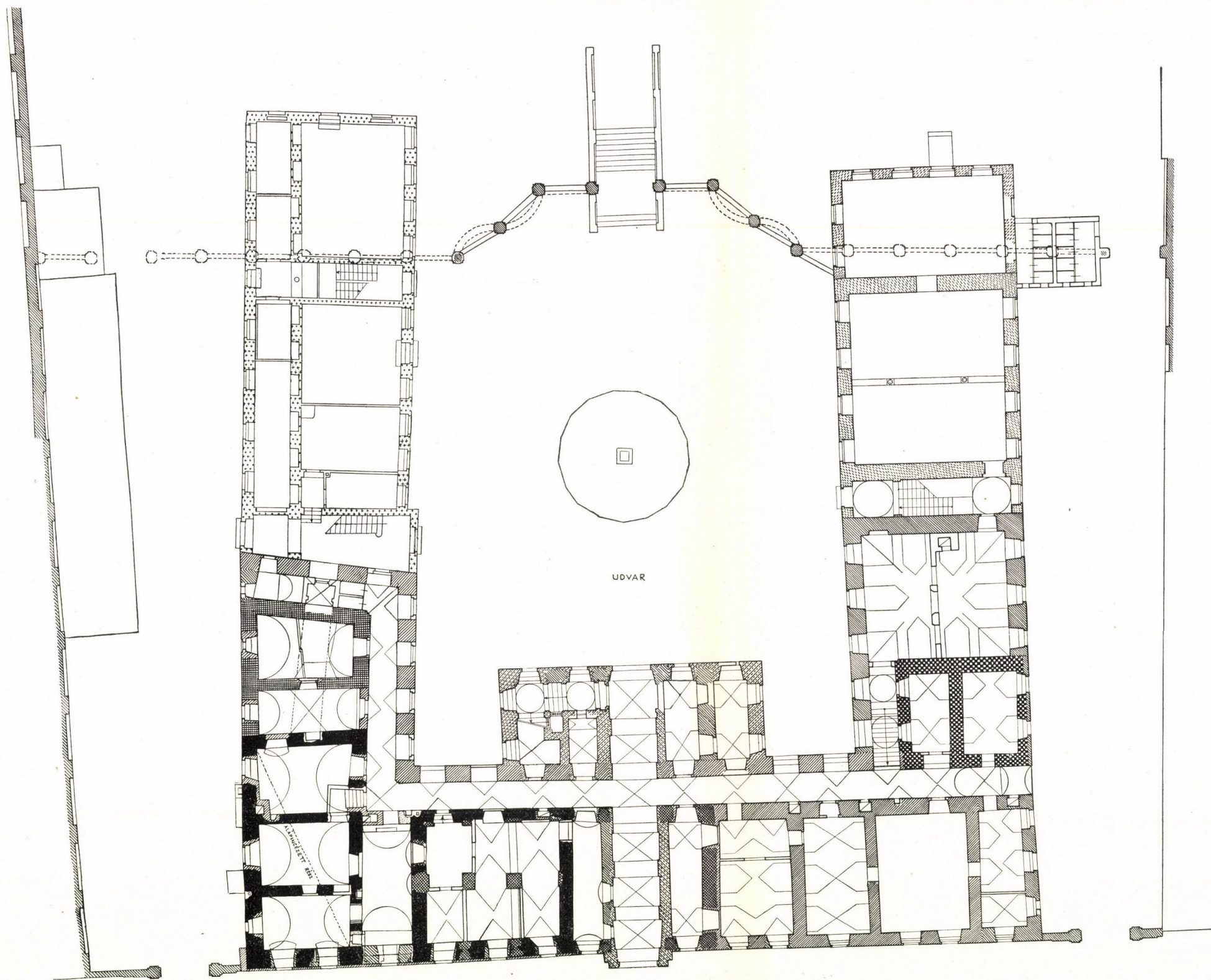
formájú csúcsíves falnyílás maradványa került elő a vakolat alól (3. kép). E két utóbbi a középkori falazattal egyidejűleg készült, míg az előbbieket egy viszonylag nagyobb méretű íves nyílás elfalazásakor kerültek helyükre (4. kép). Ezek egyike ajtó, másika pedig ablak céljára szolgált, ez utóbbit annakidején vasráccsal is ellátták. Kőkeretük másodlagos elhelyezésére főként az ablak keretköveinek egymáshoz nem illeszkedő tagozatai mutatnak (5. kép). Az ablak könyöklőkővének szintje valamivel a mai földszinti ablakok könyöklőmagassága alatt van, az ajtóküszöb szintje pedig a mai járdaszint alá esik. Ezzel szemben a csúcsíves ablakok könyöklőszintje jóval magasabb (6. kép): még az előbbi falnyílások szemöldökmagasságát is valamivel meghaladja. Sajnos az épület emeletének nyílásai a helyükre került újabbkori ablakok létesítésekor megsemmisülhettek, nyomuk az emeletre felnyúló falrészeken sehol sem került elő.

Az említett nagyméretű s később elfalazott íves nyílás a középkori épületmag utcánéző szárnyának közepe tájára esik, mögötte viszonylag keskeny helyiség fekszik, amelynek utcavonalra merőlegesen állított félköríves keresztmetszetű dongaboltozata az utcai főfal előtt kb. másfél méterrel megáll, hogy e kis szakaszon kis ívhajlású szegmentíves boltozatrésnek adjon helyet. E térlefedési mód a középkori boltozott kapualjak jellegzetessége és a kapuszárnyak kinyithatására való: kitűnő példáit a budavári polgári lakóházak kapuszíneinek egész sora szolgáltatja. Joggal feltételezhető tehát, hogy eredetileg ez a helyiség is kapuzsín volt.

Mindenekelőtt a szóbanforgó helyiség északi és déli fala került vizsgálatra, amelynek eredményeképpen a déli falban egy elfalazott csúcsíves ajtó egyszerű részsíval tagozott kőkerete, ettől balra pedig egy utólag tört ajtónyílás falazott kávája került napvilágra a vakolatleverés folytán (11. kép). Mindkettő eredetileg nyilván abba a kapualjtól délre eső helyiségbe vezetett, amelynek megvilágítására a középkorban az utcai főfal feltárt két csúcsíves ablaka szolgált. Viszont a kapuzsín északi falán végzett vakolatleverés hasonló eredményre nem vezetett: az e falon levő ajtónyílások egyike átalakítva még ma is használatban van ugyan, s a földszint sarokhelyiségébe vezet, másika pedig elfalazott állapotban szintén előtűnt a vakolat leverése következtében, de kőkeretük — ha egyáltalán volt — elpusztult az idők folyamán. E két nyílás között a középkori falban még csupán egy utólag vájt, nyilván újabbkori falifülke látott napvilágot. Azonban e sovány építészeti érdekű leletért bőven kárpótolta a kutatást az, hogy az elfalazott ajtónyílás jobbán, úgy mellmagasságban, a középkori fal egyik eresztékéből két befalazott hajtincs került elő. A hajtincsek egyike méghozzá csomózott is volt, s így kétség nem férhet ahhoz, hogy a hajfűrtök célzatosan s nem véletlenül kerültek elfalazásra. Valószínű, hogy az építkezéssel kapcsolatos emberáldozat ősi szokásának enyhített változataként helyezték a falazatba. Az egykori épületnek démoni erők elleni védelmét szolgálták tehát, s ennek az ősi babonás népszokásnak középkori alkalmazására kitűnő tárgyi bizonyítékot szolgáltattak.

Az egykori kapualj északnyugati sarkában az elfalazás mögött utólag elhelyezett kemencének szája tűnt elő (7. kép). Maga a kemencetest egykor a középkori épület északnyugati sarokhelyiségében, annak délnyugati sarkában állhatott, füstjének kivezetésére a nyugati falban kifalazott s az utcára nyíló kürtő szolgált. A kürtő belső



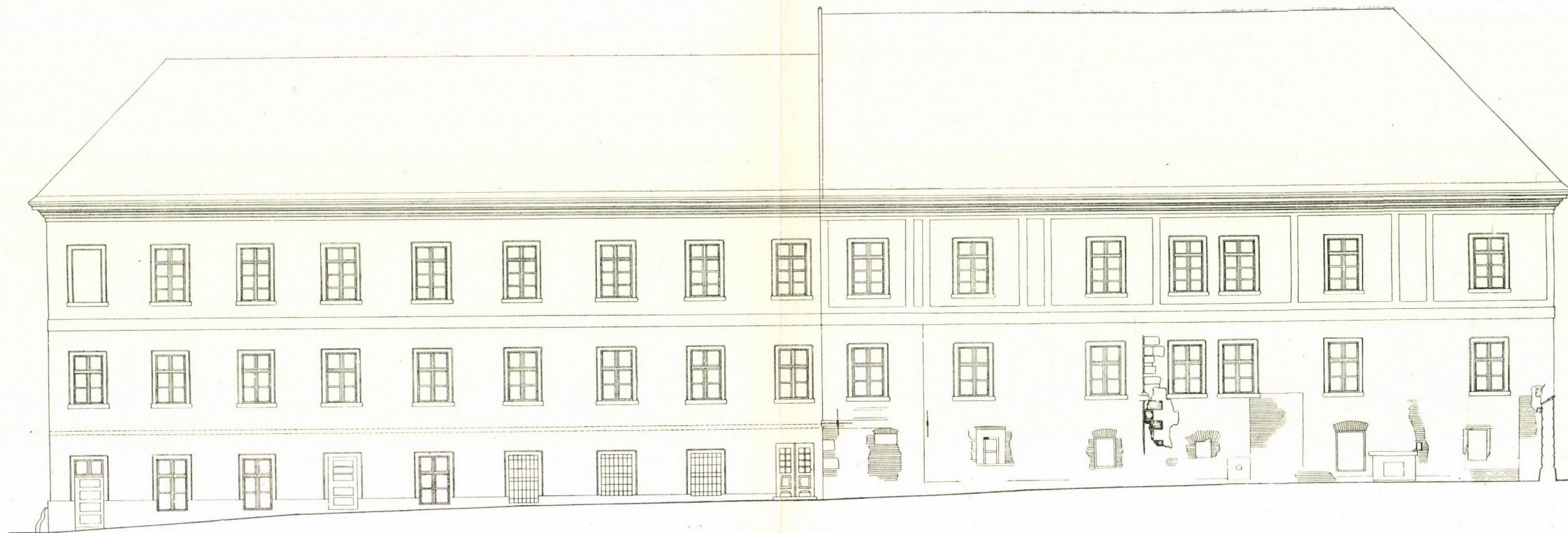


AZ ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÁSOK  
KRONOLÓGIAI JELZÉSEINEK MAGYARÁZATA.

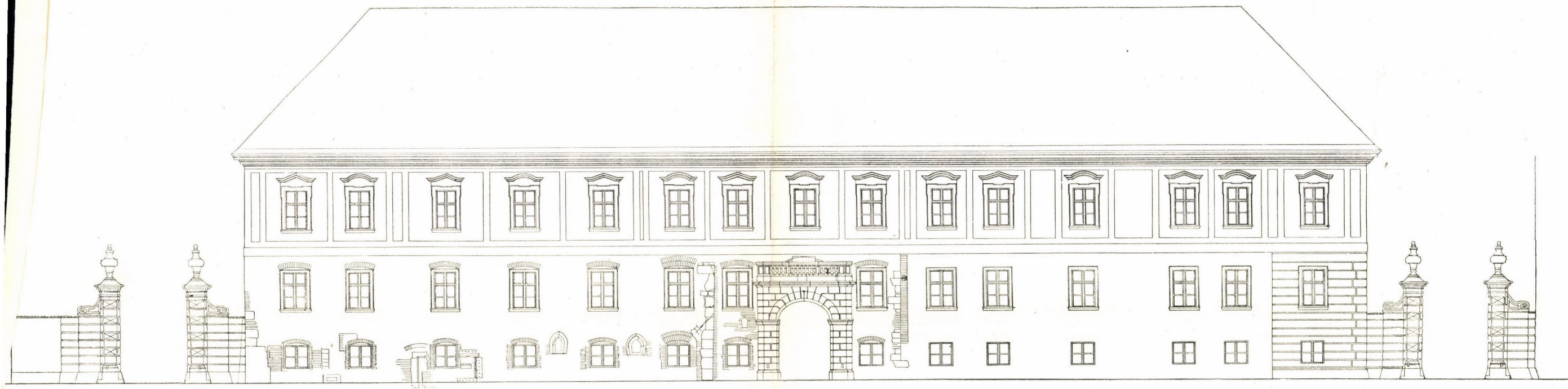
- XV. SZÁZAD.
- XVII. SZÁZAD VÉGE./KÉRY JÁNOS/
- XVII. SZÁZAD LEGVÉGE./BALOGH MIKLÓS —  
DVORNIKOVICS MIHÁLY/
- XVII—XVIII. SZÁZAD.
- XVIII. SZÁZAD ELEJE./KOLLONITS
- XVIII. SZÁZAD MÁSODIK NEGYEDE./ALTHANN M.  
FRIGYES/
- XVIII. SZÁZAD KÖZÉPE./ALTHANN M. KÁROLY/
- XVIII. SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDE.
- XIX. SZÁZAD ELEJE.
- 1876.
- 1884.
- 1893.
- XIX—XX. SZÁZAD.

1. Vác. A Siketnémák Orsz. Tanintézete váci épületének (Sztálin tér 6. sz.) földszinti alaprajza a beépítési korszakok feltüntetésével: M=1:100





2. Vác. A siketnémák intézeti épülete. Északi homlokzat a feltárások után. — Várnai Dezső felmérési rajza)



3. Vác. A siketnémák intézeti épülete. A Sztálin tér felőli homlokzat a feltárások után. — Várnai Dezső felmérési rajza)



bekötését és külső száját az épületen végzett későbbi átalakítások eltüntették ugyan, de a kürtő egykori helyére és rendeltetésére az elfalazások mögül minduntalan előtűnő korom- és égésnyomok kétséget kizáróan utaltak. A kemenceszáj előtti paráztérnek a kapualj északi falsíkjához képest kissé előreugró fala téglaboltozatos szemöldökív közbeiktatásával másodlagosan felhasznált gótikus gyámkőre támaszkodik, amelyet a befalazáskor el is faragtak (9. kép). Mögötte, a paráztér lefedésére, laposvas áthidalóra helyezett idomtalan kőlapok szolgáltak. Sajnálatos, hogy az elégett és elrozsdásodott laposvas a kibontás alkalmával már csak darabokban látott napvilágot. A kutatások ehelyen arra is bizonyítékot szolgáltatottak, hogy a kemence beépítése és az egykori kapuszín bejárati nyílásának elfalazása, a zárófalba beépített ablak- és ajtónyílással együtt, egyidőben történt. Ugyanis a kemenceszáj szemöldökívét és a fölötte levő felfalazást, valamint a zárófalban létesített ajtónyílás belső bélétfalát egyszerre falazták: e falrészen semmiféle hézag vagy elválás nem mutatkozott.

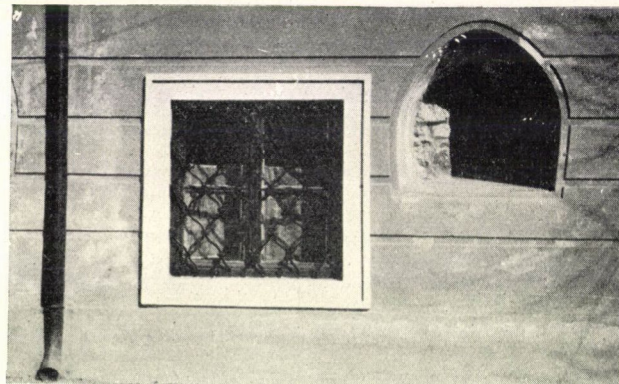
Az egykori kapualj padozata alatt végzett kutatások folyamán kb. 85 cm vastagságban hat padlószint került feltárára (11. kép). Ezek közül a legalsó, amely egyenetlenül földbeágyazott alaktalan kövekből készült, nyilván a középkori kapualjhoz tartozhatott, mert a déli falába nyíló csúcsíves ajtó küszöbköve is e szinthez igazodott (8. kép). — A következő szintet itt-ott korom- és pernyerétegre terített habarcsaljzatú téglapadló alkotta. Belőle csak a padlótegláknak nagyobb, összefüggő habarcslenyomata (10. kép) és az északnyugati szögletben egy darab nagyjából ép téglá maradt fenn.<sup>6</sup> A téglákat eredetileg harántcsíkos kötésben rakták le, s azok a falakhoz szegélysorral csatlakoztak. E padozat már a középkori kapuszín utcai nyílását elzáró falazat figyelembevételével, tehát feltehetőleg a kapualjnak helyiséggé

való átalakításakor készült.<sup>7</sup> Nyilván ekkor épülhetett fel a kapuszínből kialakított mai helyiség keleti zárófala is, benne ajtónyílással, amelynek küszöbköve oly magasan lehetett, hogy a fal elé, a helyiségbe-nyúlóan, hat fokból álló falazott lépcsőt kellett elhelyezni<sup>8</sup> (12. kép). — Az alulról számított harmadik padlószintet szemmel láthatóan romanyagból származó dirib-darab téglákból rakták habarcsaljzatára. Maradványai a déli fal mentén csupán kisebb, összefüggő felületben kerültek napfényre. Ez időben falazták el a déli fal csúcsíves ajtaját (8. kép) s törtek attól balra új ajtót, amely elé deszkaborításos lépcsőfokot helyeztek a falba. E lépcsőfok elpusztult ugyan, de deszkamaradványai a feltáráskor még jól látszottak, s azt mutatták, hogy elhelyezésük e szintnek megfelelően történt (13. kép). E megfigyelések egyszersmint világot vetettek a középkori épület déli helyiségének későbbi sorsára is. Ugyanis e helyiség, amely a nyugati homlokzaton feltárt két ablakának viszonylag magas elhelyezéséből következően eredetileg famennyezetes lehetett, nagy fesztávát tekintve a későbbi időkben csak akként vált beboltozhatóvá, hogy terét két pillérrel hat boltmezőre osztották. Azonban e pillérek közös tengelyvonalába a kapuszín déli falában elhelyezett csúcsíves bejárata beleesett, így azt az e vonalban létesített boltozattartó ívsor miatt be kellett falazni s mellette új nyílást kellett a falba törni. E megfontolások alapján tehát a kapualj harmadik padlószintjének lerakása, a déli csúcsíves ajtó befalazása és amellet új ajtónyílás törése a középkori épület déli helyiségének beboltozásával egyidőben történhetett csupán. — A harmadik szintet alig 10 cm-rel magasabban újabb padlószint követte, azonban egykori létezésére csupán egyetlenegy vakolat-horony utalt. Ez időben az előbbi szinten nyitott új ajtó a déli falban még használatban volt ugyan, de a küszöbszint emelése folytán belmérete csökkent. —



4. Vác. A sikeknémetek intézeti épülete. Tér felőli homlokzatrészlet a feltárt XV-XVII. századi maradványokkal, a helyreállítás után





5—6. Vác. A siketnéma intézeti épületének tér felőli homlokzatrészlete. A középkori kapualj nyílásfalazásában feltárt ajtó- és ablakmaradvány, valamint azoktól délre a második gótikus ablak, a helyreállítás után

Az ötödik szintet ugyancsak habarcsba rakott téglapadló alkotta, amely a déli új ajtónak egyszer már megemelt küszöbe fölött ugyancsak a déli helyiség felé húzódott a falban. Kétségtelen nyomai az ajtó közvetlen közelében kerültek elő és azt bizonyították, hogy a padlózat lerakása idején ez az ajtó még mindig használatban volt.<sup>9</sup> — Végül a hatodik padlószintet a helyiségnek mai, salakfeltöltésre ágyazott székléces deszkapadlója adta. Azonban ennek lerakásakor már az újabb déli ajtó is befalazva állott, mert nyíláskitöltő fala az előbbi szintet meghatározó téglapadozatra épült.

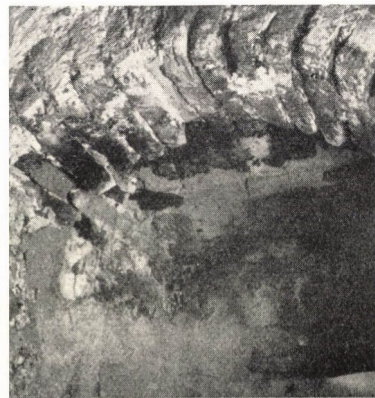
A különböző szintű padozatok között elterített feltöltési anyag a kutatások folyamán ugyancsak átvizsgálásra került. Eszerint az alulról számított harmadik és hatodik szint közötti feltöltés a megszüntetett padozatok téglanyagának mindenkor felszedése folytán már kevert volt. Többek között innen került ki számos XVI—XIX. századi edénycserép-törökkel együtt egy XIX—XX. századi bélyeges falazótégla is<sup>10</sup>. Ezzel szemben a második és harmadik szint téglapadozatának habarcsaljazata nagyobb, összefüggő darabokban épen megmaradt, s így itt a feltöltési anyag rétegenkénti elválasztása már lehetővé vált. Eszerint az első és második szint között XV—XVII. századi cseréptörödékek kerültek elő, a második és harmadik szint közötti réteg erősebben bolygatott területein pedig törökkori lópatkó, néhány kardmarkolat-törödékek és különböző, XVII—XVIII. századi vasalkatrész tárgytörténeti szempontból értékte-

len, de jelen esetben kormeghatározó jelentőségű darabjai láttak napvilágot.<sup>11</sup>

A középkori épületmag többi helyiségében a kutatások csak a vakolat részleges leverésére szorítkozhattak. Ezek eredményeképpen megállapítást nyert, hogy a helyiségekben tagozott építészeti formák (ajtó- és ablakkeretek) nem maradtak fenn. Azonban a padozatok alatti feltöltés vizsgálatára e helyeken már sor nem kerülhetett.

A siketnéma intézetének épületében rejtőző középkori épületmag mindkét szárnyát későbbi időben, kelet felé két, délnek pedig három ablaktengelynyi hosszban megtoldották, és az így megnagyobbított építmény vakolatát megújították. E munkálatok folyamán ablaknyílásait szürke színű vakolatfestéssel keretelték, a sarkokat pedig ugyancsak szürke színnel festett kváderdísszel látták el. Így ablakkeretezés nyoma az északi épületszárny nyugati végében, a földszinti sarokhelyiségbe nyíló kisméretű ablak kávája körül, a tok kibontása idején nagyobb összefüggő darabban megmaradt, a sarok kváderfestése pedig az északi homlokzat keleti és nyugati, valamint a nyugati homlokzat déli sarkán egyformán észlelhető volt (14. kép).

Az ezt követő építési szakaszban megépült az udvar felőli folyosó, a földszinten árkádos formában, amely az akkori épület északi szárnyának keleti homlokfalára is átfordult, s árkádiveit az emelettől téglából falazott osztópárkány választotta el. Ugyanek-



7. Vác. A siketnéma intézeti épülete. XVII. századi kemence szája a középkori kapualjban, a) feltárás közben, b) a kemencetorkolat kibontása után, c) a kemenceszáj lefedése szalagvasra helyezett kőlapokkal



kor a déli szárny újabb toldással hosszabbodott meg, s ezzel épületünk utcai szárnya egy ablaktengelynyi homlokzathossz híján mai kiterjedését elérte. Déli zárófalának vonalát a mai épület utcai homlokzatán előtűnő függőleges falvarrat egyértelműen meghatározta. Az udvari folyosó is eddig ért el, s ezáltal összeköttetést létesített azzal az akkoriban már meglevő földszintes építménnyel, amelynek falai a jelenlegi épület déli szárnyába beépülve még ma is egy darabon annak középfőfalát és déli homlokfalát alkotják. Különben e földszintes építmény egykori önálló, az idők folyamán egyre bővülő középkori épületmagtól független létezésére még a mai épület pincéjében e helyen jelentkező tetemes padlószintkülönbség is utal.

Az ily módon megtoldott és a déli részen levő régebbi, különálló épület bekapcsolásával bővített építmény egységes építészeti megformálását célozta az az építkezés, amely az utcai szárnyat dél felé még egy ablakosztással meghosszabbította, s ezzel annak déli zárófalát az előbbi építési szakaszban még szervesen összeépített déli épület déli homloksíkjának vonalára helyezte át. Az épületnek ekként kialakuló déli udvari szárnyát pedig az egykor különálló régi épület pincéjének szintjére állított és az épület földszintjét is magába foglaló, tehát tetemes légterű helyiséggel meg is töltötte. A déli szárny e toldaléképítménnyel nagyjából az északi-nak hosszúságában kiépült, és így az épület U alakot nyert. A teljesség kedvéért még megemlítendő, hogy az építkezésekkel egy időben még az északi szárny keleti zárófalára átforduló árkádíves folyosónak északi homlokzatra nyíló ívét is befalazták. Az ez építkezések alkalmával emelt homlokzati falakat a földszinten mindenütt falazott kváderosztással látták el, a homlokzatok régi falrészein viszont a kváderezést vakolatráhordással oldották meg. Valószínű, hogy a középkori kapualj kőkeretes falnyílásait is ez időben falazták el, hogy helyükbe az egységes homlokzati kialakítás érdekében csak egy ablaknyílást helyezzenek.<sup>12</sup>

E viszonylag nagyobb arányú építkezés folyamán készültek el az épület művészién kialakított behajtó kapuzatai és belső kerítése is. Az épület közvetlen környezetét alkotó udvar terét az utcától, illetve a telekbelsőtől öt kapuzat zárta le. Ezek közül három ma is áll, egy megrongált állapotban maradt fenn, egy pedig teljesen elpusztult. A három álló kapuzat közül kettő kőből épült, s az utcai homlokzat vonalában, azt közrefogva zárja az épület telkét (15. kép). Kapupilléreik és szárnyfaluk erősen megviselt állapotban bár, de fennmaradt. A harmadik álló kapuzat téglából készült és a mai épület tengelyében a belső udvart a kert felől zárja le. Előtte a kert és az udvar közötti tetemes szintkülönbséget egykor enyhelejtésű rámpa egyenlített ki, amelynek báboskorlátjából néhány posztamens-darab a telek területén kallódva máig is fennmaradt. Ma a rámpa helyett lépcsőzet szolgál a szintkülönbség leküzdésére (16. kép). A kapuzathoz egykor térdfallal ellátott és falazott pillérek közé helyezett rácskerítés csatlakozott, amely azt közrefogva, az épület udvarának és a kertnek elválasztására a telek északi határától a déliig terjedt. Többszörösen átalakított kerítésoszlopai közül a kaputól jobbra s balra három-három átlós elhelyezésben ma is áll (17. kép), de a közéjük helyezett síkfelületű rácsok és térdfaluk már nem az eredetiek. Ugyanis a kerítés egykori alapozásának helyenkénti feltárása révén nyilvánvalóvá vált, hogy a kerítés a kapuzathoz eredetileg hullámvonalas alaprajz szerint, az épület főtengeleyére részarányos elrendezésben csatlakozott. E kerítés déli végében, a déli, utcai kapuzattal szemben, ugyancsak létesült egy kapuzat. Maradványai a mai épület déli szárnyának keleti végénél még ma is láthatók. Így egykori rámpájának helyét a déli telekhatáron álló kerítésfal erőteljes hullámvonala jelzi, a kapuzatról magáról pedig e kerítésfalnak támaszkodó egyik eredeti kapupillére és az ennek megfelelően legutóbb megújított másik pillér ad számot. A kerítés részarányosságára való tekintettel bizonyosnak vehető, hogy e déli kerti kapuzatnak megfelelően a kerítés északi végében is létezett egy kapu-

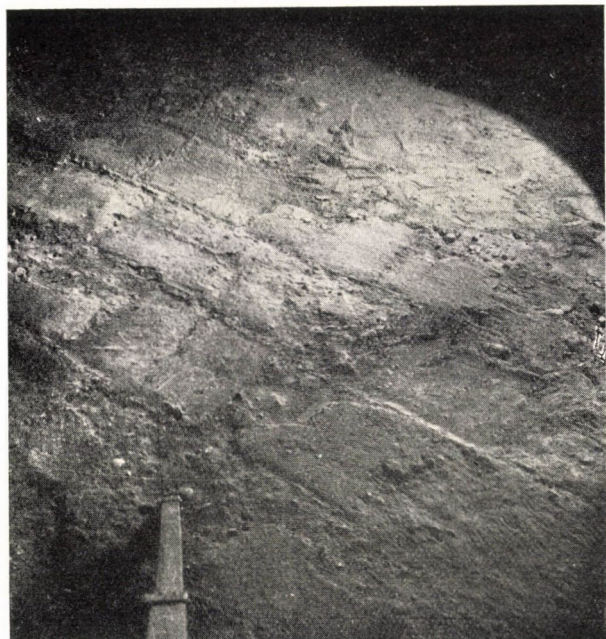


8. Vác. A siketnémák intézeti épülete. Gótikus ajtókeret a középkori kapualjban, a) feltárás közben, b) helyreállítás után





9. Vác. A siketnémək intézeti épülete. A kemenceszáj helyreállítás után



10. Vác. A siketnémək intézeti épülete. Egykori téglapadozat feltárt habarcslenyomata a középkori kapualjban

zat. Ez azonban a későbbi, részben ma is álló gazdasági melléképületek létesítésekor teljesen veszendőbe ment. A kapuzatok és a kerítés egykorúságát azonos formai kialakításuk, az előbb taglalt építési szakaszba való tartozásukat pedig az utcai kőkapuk szárnyfalának ugyancsak téglából kifalazott kváderezése mutatja.

Kétségtelen, hogy az ez időben álló épület egyemeletes volt, azonban lépcsőházának semmi nyoma nem került elő. Viszont a ma álló lépcsőház egy későbbi építési szakasz műve már, amikor a második emelet megépítésével egyben új lépcsőház kialakítása is szükségessé vált (18. kép). E megállapítást a mai lépcsőháznak az épület udvari főfalához megállapíthatóan hozzáépített körítőfala és a földszinttől padlásig egységes belső kialakítása kétségbevonhatatlanul igazolja. Mivel az egykori lépcsőzetnek nyoma ez ideig nem került elő, valószínű, hogy az eredetileg a mai helyén állott, sőt talán egyes falrészei ennek falazatába be is épülhettek. Azonban e feltevés igazolására a kutatások alkalmával mód nem nyílt, noha a lépcsőházat magábafoglaló udvari rizalit déli felében lévő kelet-nyugati irányú vastag falnak elfalazott, illetve ajtóvá átalakított ablaknyílásai vakolatlevegő nélkül is e hipotézist valószínűsítik.<sup>13</sup> Mindezek a megfigyelések összefoglalóan azt eredményezték, hogy az U alakúra kiépített épület második emeletének és ezzel kapcsolatosan mai lépcsőházának kiépítése az előbbi szakaszoktól független építkezés eredménye, s így az különálló építési szakaszként tekinthető.

Az épület földszintjét ma széles kocsithajtó osztja ketté, amelyet a homlokzat tengelyében álló, a homlokzati falhoz utólag épült kapuelőépítmény hangsúlyoz. Báboskorlással szegett koronázó erkélye az emeleti padlónál jóval magasabb szintű, annyira, hogy a kapualj fölötti szobácskának a többihez képest erősen megemelt szemöldökű ablakán keresztülmászva közelíthető csak meg. E kapuzatarcitektúra a kapualj utcai menetbe eső részének az emeleti légtérbe tetemesen belenyúló úrmagasságához igazodik. A kapualj udvari menetbe eső részének úrmagassága már jóval kisebb. De még ez is lényegesen túlhaladja az emeleti padlószintet, úgyhogy a kapualj e szakasza fölötti udvari helyiségbe az emeleti folyosónak e helyen több lépcsőfokkal megemelt részéről lehet csak bejutni. És ez emelt folyosórészről még további lépcsőfokok közbeiktatása révén közelíthető meg az a már említett szobácska is, a kapualj utcai része fölött, amelynek déli határfalával elmesztett mennyezetkeretelése a délről szomszédos helyiségben folytatódik tovább. Az elmondottak azt igazolják, hogy épületünk jelenlegi kapubehajtója csakis valamely későbbi átépítés eredménye lehet. Erre vall még az is, hogy a kapualj udvari nyíláskeretelése az épületnek e részén körülfutó falazott övpárkányt minden architektonikus indoklás nélkül megszakítja.

Az imént ismertetett megfigyelések egyértelműen arra mutatnak, hogy a siketnémək intézeti épületének mai főkapuzatát és kapualját csakis a második emelet létesítésével kapcsolatban megépített mai lépcsőház elkészülte után — s nem lehetetlen, hogy két szakaszban — alakíthatták ki. Mindenekelőtt erre vall az a körülmény, hogy a tényleges emeleti szintekhez igazodóan megtervezett lépcsőház belsejének formai kialakítása a kapualjtól elütő. Továbbá erre mutat a kapualj udvari nyíláskeretelése, amelynek elhelyezésekor a lépcsőház megépítésével létesült mai udvari rizalitnak valamikor feltételezhetően összefüggő övpárkánya kényszerűen megszakadt, végül erre utal főkapuzatának keretarchitektúrája is, amely a kapualj utcai felének nyílvánvalóan utólag felemelt úrmagasságához igazodik. De ezt igazolja a kapualj fölötti utcai szobácska elmesztett mennyezetkeretelése is, ami arra vall, hogy ez a szoba és déli szomszédja valamikor egy helyiség volt, s kettéosztása csak a kapualj utólagos beépítése folytán előálló szintkülönbségek következtében vált szükségessé. Végül a két szakaszban való kiépítés gondolatának felvetését indokolja a kapualj úrmagasságának váltása a középfőfal









12. Vác. A siketnémaák intézeti épülete. Lépcső maradványa a középkori kapualj keleti nyílászáró fala



13. Vác. A siketnémaák intézeti épülete. Elfalazott barokk-kori ajtó feltárása a középkori kapualj déli falában

vonalában, amelynek ésszerű magyarázatát adni egy-egy építkezés esetén vajmi nehéz lenne.

Az épület két udvari szárnyának mai formára való kialakítása további toldalékepitkezések eredményeképpen történt meg. Az északi szárnyon egy, a délin pedig két toldalékepitkezés olvasható le. E toldalékok a homlokzatokon jelentkező függélyes falvarratok segítségével jól elválnak, és az északi szárnyon kilenc, a délin pedig öt, illetve hét ablaktengelynyi épületrészt foglalnak magukba.

\*

A siketnémaák intézeti épületére vonatkozó írásos történeti adatok a műemléki kutatás folyamán tett megfigyeléseket mondhatni mindenben igazolták, s ezzel módot nyújtanak arra, hogy az épület eddigiekben felvázolt relatív építési kronológiájának egyes szakaszait, viszonylag szűk korhatárok közé szorítva, időben is megvonjuk. Mindenekelőtt bizonyosnak mondható, hogy Kéry János váci püspök (1681–85), aki 1684-ben, a város töröktől való felszabadításának évében, azonnal elfoglalta hivatalát, a mai épület magvát alkotó kis középkori házban telepedett le.<sup>14</sup> Feltehető, hogy ostromban megviselt helyiségeit hevenyészve ő hozatta rendbe, udvarán az ostromok pusztításai folytán felgyülemlett romanyagot ő teregettette el, s így ez időre helyezhető feltárt középkori kapualjának külső-belső elfalazása és romanyagból származó ablakkal-ajtóval, valamint kemence beépítésével konyahelyiséggé való átalakítása is. De mivel őt a török visszacsapás rövidesen kivetette székhelyéről, visszatértét pedig a halál akadályozta meg, a püspöki lak továbbépítése utódaira maradt. Balogh Miklós (1685–89) és Dvornikovics Mihály (1689–1703) nevéhez kapcsolható tehát e középkorból fennmaradt épületnek továbbfejlesztése,<sup>15</sup> amelynek eredményeképpen az észak-déli irányban elfekvő, északi végén rövid udvari szárnyban végződő középkori épületmag dél felé minden valószínűség szerint egy nagyobb helyiséggel bővült, gótikus ablakkal gyengén megvilágított famennyezetes déli helyisége pedig két középpillére támaszkodó boltozatot kapott. Ez lehetett tehát a püspöki lak első reprezentatívabb jellegű helyi-

sége, amely a püspökség akkori szerény anyagi lehetőségeinek még szűkös kereteit tükrözte. Az udvari szárny bővítése viszont már Kollonics Zsigmond (1709–16) püspökségének idejére eshetett, amikor is az írásos adatok az épületrésszel kapcsolatban viszonylag nagymértvű tetőállításról tudósítanak bennünket,<sup>16</sup> s ezt követően készülhetett el szürkefestésű sarokkváderezéssel díszített vakolata is.<sup>17</sup>

Az 1731. évi váci tűzvész a püspöki lakot is elpusztította. Azonban ez a sorscsapás a Habsburg-abszolútizmus árnyékában gazdaságilag rohamosan fejlődő váci püspökséget már korántsem sújtotta tragikusan, amit az is bizonyít, hogy akkori püspökének, Althánn M. Frigyesnek (1718–34) ez adott ösztönzést arra, hogy felvesse Vác új reprezentatív püspöki palotája építésének gondolatát még akkor is, ha a hirtelen szükség elődei lakhelyének azonnali helyreállítását követelte meg tőle.<sup>18</sup> Az ő építési tevékenységének számlájára írható a püspöki lak utcai szárnyának déli irányban való további bővítése, valamint udvari árkádos folyosójának létesítése. Az építkezés folytatása és befejezése végül is utódára, Althánn M. Károlyra (1734–56) maradt,<sup>19</sup> aki az épület déli, udvari szárnyának egységes kialakításával és a belső udvarnak díszes körülkerítésével a püspöki rezidenciának most már reprezentatív megjelenést adott. U alakú épülettömbje cour d'honneur-t ölelt körül, amelyhez a hozzávezetést az utcai szárnyhoz kétoldalt csatlakozó díszes kapuzatok, továbbá azoknak párja az udvari szárnyak végében, valamint az épület főtengelyébe helyezett kerti kapu biztosította, a telekszint különbségeit leküzdő enyhelejtésű rámpák közbeiktatásával együtt. Ez a rangosan nagyvonalú útvezetés azt mutatja, hogy az épület főbejárata ez időben, a barokk-kori városba betelepült főurak arisztokratikus elkülönülési igényeinek megfelelően, nem közvetlenül az utcáról, hanem a belső udvarból nyílt. Ennek a nyilvánvalóan reprezentatív igényességnek felismerése indokolja még azt a feltevést is, hogy a palota déli szárnyának keleti végében létesített kétszintnyi úrmagasságú helyiség (amelyben ma az intézeti konyha működik), monumentalitása folytán fontos szerepet tölthetett be a püspöki kastély életében; minden bizonnyal kápolna céljára épült, amelynek egykori létezésére a később említendő



közvetett adatokon kívül egyházi főuraink e korbeli kastélyépítészetének számos példája is utal.<sup>20</sup>

Althánn M. Károly kastélyát utóda, Migazzi Kristóf (1756-57 és 1762-86) a püspöki birtokok jobbágynak és a váci polgárságnak munkájából megvagyonosodó váci püspökség virágkorának ez a tipikusan barokk egyházfejedelme örökölte, aki az osztrák udvarral szemben tanúsított feltétlen hűségének elismeréseként 1764-ben Mária Teréziát és családját váci palotájának falai között vendégül láthatta.<sup>21</sup> Migazzi e nagy eseményt 1767-ben még márványtáblán is megörökítette (amely másodlagos elhelyezésben az intézeti épület kapualjában mai napig fennmaradt), de rá vagy egy évre elhagyta az épületet és azt a Theresianumnak (szegény nemes ifjak Mária Terézia által alapított nevelőintézete) engedte át.<sup>22</sup>

Az épület e célra csakhamar szűknek bizonyult: helyébe 1777-ben az angolkisasszonyok költöztek, akik növekedésük elhelyezése céljából az eddig egyemeletes épületre második emeletet rakattak.<sup>23</sup> Ez építkezéssel kapcsolatosan kellett létesülnie tehát a mai lépcsőháznak, az azt magábfoglaló udvari középszárnyal együtt, s ekkor nyerte el épületünk utcai szárnya is mai tömegarányát.

De az angolkisasszonyok sem sokáig élvezték új lakhelyüket. II. József parancsára 1783-ban Pestre költöztek, s az általuk elhagyott épület egy ideig katonai szálláshelyül szolgált, majd pedig magánbérlok költöztek falai közé, végül 1802-ben a siketnémák intézetének hajlékává vált.<sup>24</sup> Ez időbeli beosztásáról egykorú tudósítás szól,<sup>25</sup> amely szerint földszintjén, a bejárattól jobbra, étkező céljára szolgáló nagyterem feküdt, s itt volt elhelyezve a konyha, valamint a számadó lakása is, a bejáratától balra kapus, szabó, cipész és szolgálkások. A lépcsőház mellett pedig az éléskamra nyert elhelyezést. Az első emeletre a bejáratától jobbra és afölött két vizsgaterem, valamint az igazgatói lakás, balra pedig a leányok dolgozóterme és hálóhelyiségei, végül a lépcsőház mellé beteg- és vendégszoba került, míg a második emelet közepét a fiúk hálóterme, jobbra a munkaterem, balra a közös iskola, a szárnyi részeket jobbra inas- és tanárlakások, a lépcsőház mellett pedig a fiúk betegszobája és egy vendégszoba foglalta el. Ez utóbbi helyiséget 1804-ben kápolna céljára alakították át, ennek létesítése minden bizonnyal a központosan meg nem közelíthető egykori püspöki kápolnának kényszerű feladásával függött össze.<sup>26</sup> Valószínű, hogy azt már ekkor a konyhaüzem céljára vették igénybe, viszont bizonyos, hogy 1849-ben az intézeti konyha már itt üzemelt, mert az intézetiek az ostromló orosz sereg bombázása elől menedéket csakis ebben a mélyen fekvő helyiségben találhattak, s az egykorú feljegyzés a menedékkül szolgáló helyiséget konyhának is nevezi.<sup>27</sup>

Az idézett leírásnak és a mai épület ez időből való magjának egyeztetése nem érdektelen: arra az eredményre vezet, hogy az intézeti épület főtengelemben álló mai, utca felőli bejárat 1802-ben még nem létezhetett. Ugyanis, ha a mai bejáratot vesszük alapul, akkor az utca felől jövet a kaputól *jobbra* eső szárny földszintjén közös étkezésre alkalmas méretű helyiség ma nincsen, s a régi osztófalakra tekintettel akkoriban sem létezhetett. E célra csakis a kaputól *balra* eső, a mai kapuslakás által beépített középkori-korabarokk időből származó két középpilléres helyiség lehetett inéretben megfelelő. És ennek közelében valóban konyhaüzem is létezhetett egykor, amire az északi szárny saroktól számított második helyiségébe utólag beépített nagyméretű kémény utal. Ez a tájolásban jelentkező ellentmondás csakis annak feltételezésével oldható fel, hogy az épület belsejének megközelítése még ez időben is az udvar felől történhetett. Ugyanis ez esetben az említett földszinti helyiségek az idézett leírásnak megfelelően a bejáratától tényleg jobbra helyezkedtek el. Mindebből végül is az következik, hogy az épület bejáratának elhelyezésében változás nem történt a püspöki palota feladása óta. És ez érthető is: a városi polgárság mindennapos életétől elkülönülő püspöki palota befeléfordulása a Theresia-



14. Vác. A siketnémák intézeti épületének északi homlokzatrészelete. XVII. századi vakolatmaradványok, szürkeszínű kváderfestés nyomaival

num nemesi intézményének és az angolkisasszonyok arisztokratikus rendjének egyformán megfelelt, így az épületnek és a városnak kapcsolatában változás természetesen nem is állott elő. E feltevést az emeleti helyiségek leírásából levonható következtetések is megerősítik. Ugyanis a leírás szerint a bejárat fölött (vagyis annak tengelyében) vizsgaterem feküdt, ez pedig a mai, emeltszintű, kapufölötti kamráskával semmiképpen nem azonosítható. Fel kell tételeznünk tehát, hogy az épület emeleti beosztásának időpontjában a mai kapualj felemelt úrmagasságú utcai része fölött a jelenleginél nagyobb méretű s természetesen azonos padlószintű helyiségnek kellett lennie, amit a kapualj-fölötti kamrának és a déli szomszédos helyiségnek egykor összetartozó mennyezetkialakítása kézzelfoghatóan igazol is. E megfontolásokból önként következik tehát, hogy épületünk mai főkapuja és felemelt úrmagasságú kapualja csakis 1802 után létesülhetett. Viszont, hogy a század derekán már állott, azt egy korabeli ábrázolás<sup>28</sup> (19. kép) és a kapuzat erkélykorlátjának egyik kövébe vésett 1861-es évszám igazolja.

Az épület mai főkapuzatának ez a meglehetősen tág kormeghatározása a Mária Terézia 1764. évi látogatásának emlékét megőrző Migazzi-féle márvány emléktáblának vizsgálatainkba való bevonásával erősen szűkíthető.<sup>29</sup> Ugyanis ezt a táblát — amely még az 1920-as években is a főkapu erkélykorlátjába volt díszes kőkeretben beépítve — egy 1814-ben felszerelt, s az intézetnek Ferenc császár alapítására vonatkozó bádofelirat takarta el.<sup>30</sup> Az emléktábla tehát a két világháború közötti időben kerül-



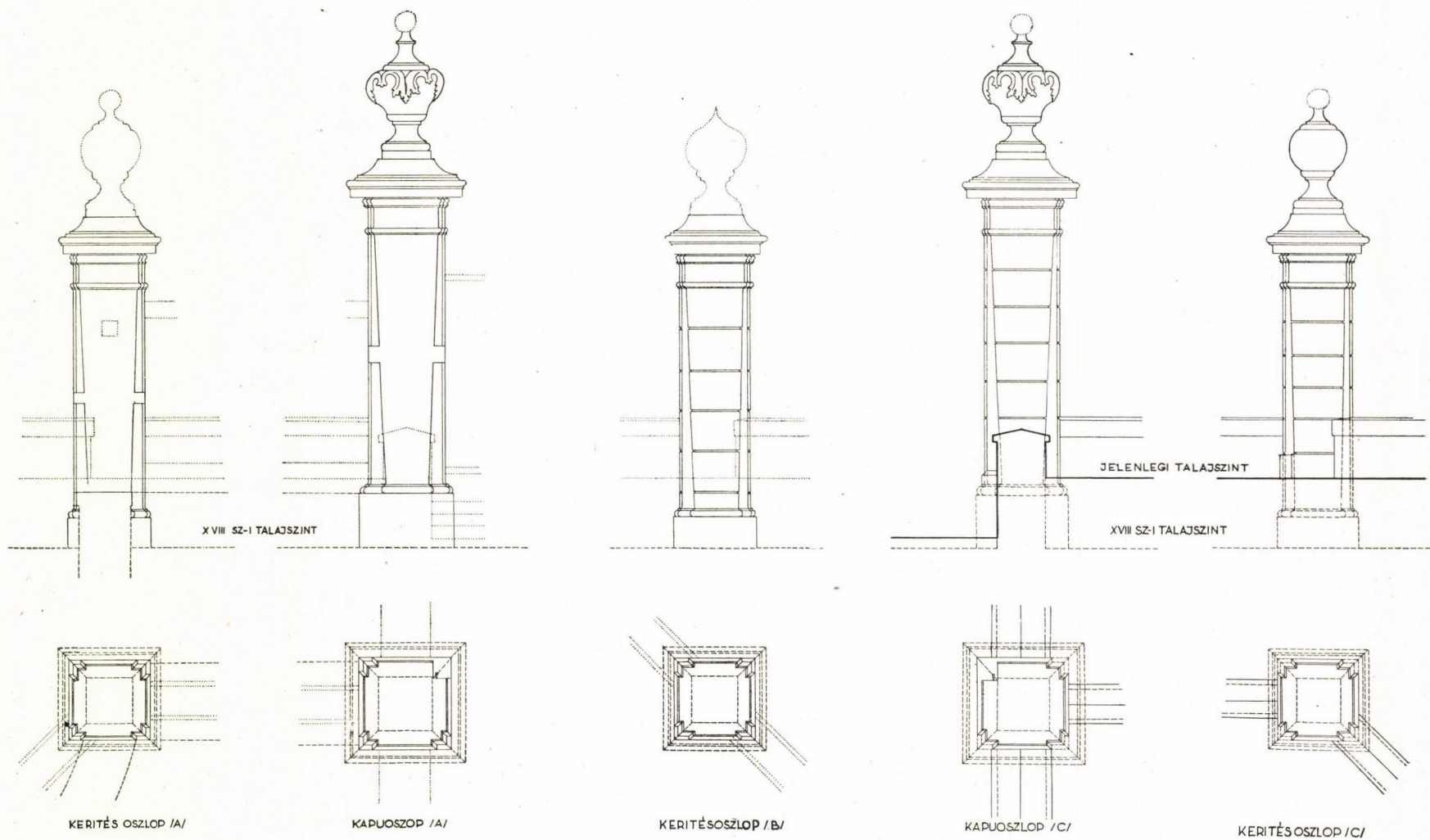


15. Vác. A siketnémák intézeti épületének tér felőli behajtói. a) Északi kapu, b) déli kapu



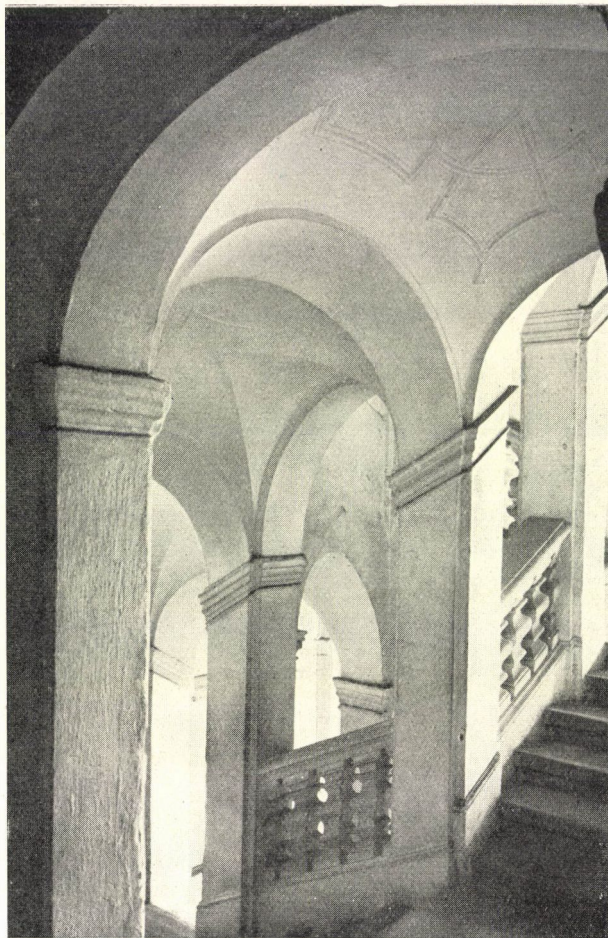
16. Vác. A siketnémák intézeti épületének udvari homlokzata





17. Vác. A siketnémák intézeti épületének udvari kerítésoszlopai. »A« Eredeti állapot rekonstrukciója, »B« XVIII–XIX. századi átalakítás utáni állapot rekonstrukciója, »C« mai állapot





18. Vác. A siketnéma intézeti épülete. Lépcsőház belseje

hetett mai helyére, a kapualj déli falára, az ugyanakkor leszerelt bádofelirat megőrzéséről pedig az intézet vezetősége gondoskodott, amíg az az 1944–45. évi háborús cselekmények idején el nem kallódott.<sup>31</sup> E tényállásból mindenekelőtt az következik, hogy a márványtábla XIX. századi helyére 1802 után, de még valamivel 1814 előtt kerülhetett, s így a kapuzat létesítési ideje közelítőleg az 1800-as évek első évtizedére tehető. Hogy a márványtáblának ez az elhelyezése is legalább másodlagos volt már, ahhoz kétség nem férhet, hiszen feliratának évszáma (1767) és a kapuzat felállítási ideje között legalábbis negyedfél évtizednyi a különbség. Eredeti elhelyezésére vonatkozóan hallgat a történetírás, de aligha lehet kétséges, hogy a palota utcai homlokzatát díszíthette egykor, a püspökség és a királyi család közötti bensőséges viszonyoknak nem minden hivalkodás nélküli igazolására az egyházmegye népe és Vác városának polgársága előtt. Nagy annak a valószínűsége tehát, hogy eredeti helyéről való elmozdítására éppen a kapuzati architektúra létesítésekor került sor, s röviddel utóbb, Ferenc császár alapításának honorálásaként, került reája a bádofelirat.

Az előadottak alapján a mai főkapu és kapualj építésének előzményei, valamint lényegesebb mozzanatai a következőkben összegezhetők: az 1764-ben még egyemeletes püspöki palota főbejárata az udvar felől nyílhatott, sajnálatos, hogy eredeti elrendezésének tisztázására a lefolytatott kutatások megszabott keretei módot nem adtak. 1777 után, az angolkisasszonyok nőnevelője megnövekedett helyszükségletének kielégí-

tését szolgáló második emelet megépítésével kapcsolatban létesült a mai lépcsőház. Ezt követte a kapualj udvari felének kialakítása, végül 1804–14 között az utcai kapualj-fél, amikor is az emeleti vizsgaterem feláldozásával járó emeleti szintemeléssel és az utcai kapuzatarchitektúra kialakításával az eddigi arisztokratikusan befelé forduló épületet az új, a polgári igények célszerűségi szempontjainak megfelelően, utcáról közvetlenül nyíló reprezentatív bejáratlallá látták el.

Az épület, kisebb átalakításokat nem tekintve, 1876-ig ebben a formában állott fenn. Ez évben, majd 1881-ben, végül 1893-ban az intézet megnövekedett szükségletei miatt nagyarányú bővítéseken esett keresztül. Előbb a déli udvari szárny bővült öt, majd további két ablaktengelynyi hosszban, végül ennek megfelelően az északi udvari szárny is megépült mai formájára, az eredeti épület stílusjellegéhez nagyjából igazodó kialakításban.<sup>32</sup> Homlokzatát Hübschl Kálmán építész 1910 körül gyökeresen megújította, s ekkor keveredhetett egyszerű barokk formái közé a szecesszió barokk utánzó vakolatdíszé.<sup>33</sup>

\*

Bár a siketnéma intézetének épülete Vác egykori főterének egyik legjellegzetesebb épületeleme s így városképi jelentősége elvitathatatlan, a századelő jellegtelen vakolatgúnyájába bujtatott épület szerény, provinciálisnak ható művészi megjelenése mégsem keltette fel eddig az építészettörténeti kutatás érdeklődését. Azonban azzal, hogy a nemrégiben lefolytatott műemléki vizsgálatok az épület nem mindennapos építéstörténetére rávilágítottak, s így az ma, műemlékileg is korszerűen helyreállított formájában a helytörténet egyik legkifejezőbb ingatlan-dokumentumává vált, a magyar építészettörténet ma már nem mehet el szó nélkül falai mellett. Nemcsak azért, mert a kutatások kiderítették, hogy az épületet birtokló püspökök a váci egyházmegye javainak gyarapodásával párhuzamosan egyre nagyobb koncepciójú alkotásá igyekeztek azt kifejleszteni, hanem azért is, mert e tevékenységük nyomán az épület jelentős esztétikai értékeket képviselő alkotássá nemesedett. Ezeknek számontartása elsősorban az építészettörténet kötelessége, még akkor is, ha az épület egykori fénye az évszázadok folyamán erősen megkopott, s annak felidézésében képzeletét csupán az évek által erősen megtizedelt sovány formai hagyaték támogatja.

Már középkori maradványai sem lebecsülendők, noha értékük nem annyira művészeti, mint inkább archeológiai és néprajzi vonatkozású. S ha a XVIII. század elején keletkezett, szerényigényű toldaléképítkezéseinek esztétikai értékéről nem igen lehet szólni, annál inkább meg kell állnunk Althánn M. Károlynak századközépre tehető építési tevékenysége előtt, s meg kell kísérelnünk stílusjellegének, művészeti hovatartozásának megállapítását.

Althánn M. Károly korának jelentékeny egyházi főura volt. Szoros baráti kapcsolatai Grassalkovich Antallal, a XVIII. század közepének e vezető egyéniségével közismertek. E kapcsolatot Vác város művelhető földjeiben szűkölködő polgársága is nem egyszer igénybe vette a Grassalkovich-birtokban lévő gödi pusztá bérleti szerződésének biztosítása érdekében.<sup>34</sup> Minden bizonnyal Grassalkovich ajánlására került Oracsek Ignác kamarai építész is Althánnal kapcsolatba s készítette el számára a Gombás-patak hidját, valamint a székesegyház kivitelre nem került tervét.<sup>35</sup> Joggal feltehető tehát, hogy Althánn M. Károly váci palotája Grassalkovich gödöllői kastélyát követve barokk építészetünk egyik szerényebb, de nem méltatlan képviselője lehetett. És valóban, e feltevést látszik igazolni az egykori váci püspöki palota kerítés-architektúrája, amelynek behajtó-kapui Grassalkovich Antal gödöllői kastélyának kerti kapuzatával szoros formai rokonságban vannak, testvéralkotásaik az ún. gödöllői stílusú emlékkörben majd mindenütt megtalálhatók, s ezekkel együtt végső fokon Lukas v. Hildebrandt stílusához kapcsolódnak. Így pl. a gödöllői kastély kerti kapuzatának oly jellegzetes, lefelé keskenyedő lizéná-motívuma, váltakozóan sima és gyémánt-





19. Vác Fő-tere (ma : Sztálin tér) a XIX. század közepén

metszéses kváderezéssel, a váci palota utcai behajtóinak kapupillérein szóról-szóra visszatér (21. kép). Ugyanakkor ez a formaelem a hatvani volt Grassalkovich-kastély kerítéskapuján kváderezés nélkül (20. kép), maga a váltakozóan sima és gyémántmetszéses kváderezés viszont Hildebrandt ráckevei kastélyának kerítéskapuján került alkalmazásra<sup>36</sup> (22. kép). Különben pedig Hildebrandt e formaelemeket előszeretettel használta fel terveiben; így a schönborni kastélyon (Orangerie 1714-17), a bécsi Belvedere-en (felső kastély kerti kapuja, 1720-23) és másutt is.<sup>37</sup>

A váci, volt püspöki palota behajtói, művészi megoldásukat tekintve, Ráckeve, Gödöllő és Hatvan kerti kapui mellett bátran megállják helyüket. Feltehető, hogy tervezőjük számára Althann M. Károly megbízása palotájának kiépítésére csak a feladat méretében és jellegében, de nem művészi értékében volt kisebb a többiekhez képest. Ugyan alkotásának formai értékeitől a későbbi átépítések és toldások jórészt megfosztottak bennünket, formai alakítókézségének mértéke tehát csak bizonytalanul körvonalazható. De nem lehet vitás, hogy az épület kertnek fordított cour d'honneur-ös kiépítése az ő személyéhez fűződik, éppúgy, mint az egykori kápolna mai állapotában is monumentális terének megformálása,<sup>38</sup> amely a kerítésarchitektúra szerencsén fennmaradt részleteivel együtt legalább halványan fogalmat ad művészi képességeiről. Nem tarthatjuk majd csodálatosnak tehát, ha a jövő helytörténeti kutatása XVIII. századi építészetünk valamely nevesebb, gödöllői stíluskörhöz tartozó mesterének nevét fogja felvetni a palota századközépi kiépítésével kapcsolatban.

S méltatásunk nem lenne teljes, ha csak néhány szóban is meg nem emlékeznénk az angolkisasszonyok röviddel 1777 után lefolyt építési tevékenységébe tartozó lépcsőház copf stílus felé hajló későbarokk formáiról. Alkotójának szeme előtt már nem a barokk főúri palota reprezentatív jellegű lépcsőtere, hanem a megszabott

igényeket józanul kielégítő, művészeti szempontból is szolid közlekedőtér megoldása lebegett, amikor négykarú lépcsőházát viszonylag kis alapterületen megalakította. Jó térarányaival, szűkszávú, de tömör építészeti formáival és takarékos díszítésével bensőséges hangulatú lépcsőteret formált meg, amelynek keretében csupán a lépcsőkorlát bábjainak erőteljes ritmusa ad hatásos formai ellentétet a zömök lépcsőtartó pillérek és boltózatok felületét alig megbontó tagozatokkal és díszítőformákkal szemben.

Sajnos a XIX. század építészeti tevékenysége művészi értékben messze alulmarad az előző századétól. Egyetlen értékének csupán az tekinthető, hogy nem rontott: tömegeivel nem bontotta meg az évszázadok folyamán kialakult épület jellegét. Ezzel szemben az egykori homlokzatalkakítás karakterének megváltoztatásával, valamint a helyiségek egykori belső dekorációjának jóformán maradéktalan elpusztításával az épület műemléki jellegéből teljes mértékben kiforgatta. Műemléki értékeinek újbóli felszínrehozatala és élvezhetővé tétele a szakszerű helyreállítás feladatát alkotná. E munkálatok első üteme: az épület utcai homlokzatának és középkori kapualjának helyreállítása, az utcai behajtókapuk helyrehozatalával együtt 1953-ban befejeződött (23. ábra), ésszájtatos feladataira tekintettel több szempontból is tanulsággal szolgálhat helyreállítóink számára.

\*

A kapualj belsejének és a behajtó kapuk pilléreinek helyreállítása lényegében véve nem jelentett semmiféle különösebb problémát a restaurátor-építész számára. A szokványosnak mondható helyreállítási munkát a szükséges gondossággal és egyben művészi érzékkel végre is hajtották. Hasonlóképpen nem okozott gondot annak eldöntése, hogy a homlokzat szecessziós vakolata eltávolítandó-e, a barokk-kori nyíláskeretező architektúrának érvényesítése érdekében, vagy sem. Ezzel szemben

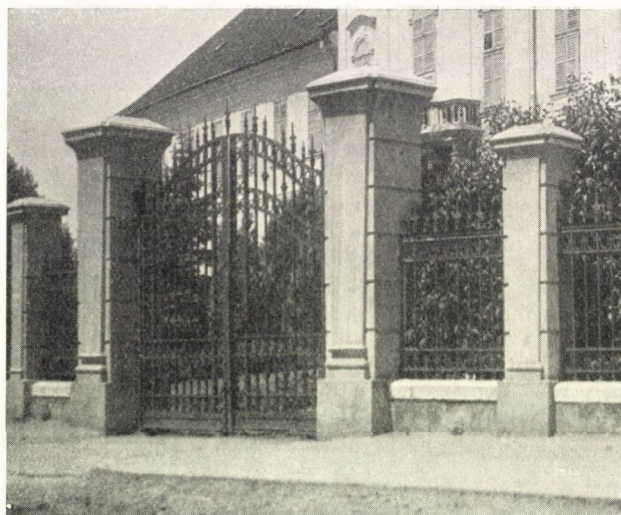


már komoly meggondolást igényelt az a probléma, hogy az utcai homlokzaton feltárt, nagy történeti értéket képviselő, de a barokk-kori homlokzatarcitektúra nyílásrendszerétől teljesen független középkori és korabarokk maradványokkal mi történjék. Megtartassanak-e valamiféleképpen a homlokzaton? — vállalva annak veszedelmét, hogy azok a barokk homlokzati rendszert művészi hatásában bántóan zavarni fogják, — vagy áldoztassanak-e fel a barokk homlokzat művészi egységességének biztosítására? Nem vitás, ily esetekben a restauráló építész dilemmába kerül: az épülettel szemben támasztott esztétikai igényeket vagy pedig az építészettörténet (s távolabbról az egész történeti tudományosság) tudományos igényeit tartsa-e elsősorban szem előtt tervének megalkotásában? Ez a dilemma valamilyen formában mondhatni minden egyes műemléki helyreállítás esetén felmerül a műemlékvédelmi gyakorlatban, s feloldása csakis dialektikusan kísérlelhető meg. A restaurálónak



20. Hatvan. A volt Grassalkovich-kastély kerítéskapuja

mindenekelőtt annak tudatában kell lennie, hogy ily esetek bármelyik megoldási módja — értékvesztéssel jár. Következésképpen feladatául annak a megoldásnak felismerését, megkeresését kell tartania, amelyek a legkevesebb áldozatot követeli meg, akár a történettudomány, akár az építőművészet részéről. Ez a feladat más szóval azt jelenti számára, hogy gondos mérlegeléssel számba kell vennie a feltárt maradványok, leletek történeti értékét (amiben segítségére a történettudományok sietnek), és lelkiismeretesen fel kell becsülnie az épület veszélyeztetett művészi, esztétikai értékeit (amelyben többé-kevésbé saját művészi szemléletére kell támaszkodnia).<sup>39</sup> Kétségtelen, hogy mindkét értékelési folyamat számos szubjektív mozzanatot tartalmaz s így mindenki számára egyértelmű, mindenkit kielégítő eredményre aligha vezethet. De még mindig több biztosítékot nyújt a tekintetben, hogy a restaurátor ez úton jobban megköze-



21. Gödöllő. A volt Grassalkovich-kastély kerti kapuzata

lítheti az optimális megoldást: a legkisebb értékvesztéssel járó helyreállítási terv kialakítását.

Hell Géza építész, a váci siketnémák intézeti épületének homlokzati helyreállításában véleményünk szerint kielégítően megközelítette ezt az optimális megoldást. Egyrészt annak helyes felismerésével, hogy a homlokzaton feltárt középkori és korabarokk maradványok nemcsak az épületnek, hanem magának Vác városának nagy történeti értékű emlékei, nem áldozta fel ezeket a harmadrendű értékű barokk homlokzat amúgy is laza kompozíciójú nyílásritmusának maradéktalan érvényesülése érdekében, hanem festői megjelenítésben (a maradványok elhelyezkedésének esetlegességéből mintegy előnyt kovácsolva) felfejtette a barokk-kori homlokzat epidermiszt, s mögötte szerényen megcsillantotta az elmúlt korok gyér építészeti hagyatékát. E módszert helyes mértéktartással alkalmazta: a korábbi falrészekből csupán azok jellegzetes csuklópontjait mutatta be. Így ezek a barokk-kori architektúrába mintegy beleágyazott maradványok a homlokzaton nem zavarják összehatásában, s az utcaképpel szemben támasztott esztétikai igényességet nem kényszerítik érzékenyebb engedményekre (23. kép). Másrészt pedig a maradványok történeti értékének teljes mértékű biztosítását azáltal érte el, hogy ezekkel az



22. Ráckeve. Savoyai Jenő egykori kastélyának behajtója





23. Vác. A siketnémák intézeti épületének tér felőli homlokzata a helyreállítás után

épület művészi összhatásában alárendelt szerepet játszó maradványokkal szemben különösebb esztétikai igényt már nem támasztott: nem egészített ki feleslegesen, az idő fogától elvásott kőfaragványokat, redves falrészeket nem újította meg, nem vette el patinájukat s a régiségüket kifejező csorbákat nem javította ki rajtuk. Ezáltal nemcsak a vizuális esztétikai élmény gyönyörét, hanem e maradványok révén az épület feltáruló építéstörténetének leolvasásából fakadó evidencia-élmény örömet is biztosította az épületet szemlélő számára.

De a restauráló építész nemcsak e szórványosan bemutatott korai maradványoknak és a barokk-kori homlokzatnak viszonyát határozta meg helyes érzéssel, hanem a homlokzat történeti kialakulásának további bemutatására is törekedett, amikor az Althánn M. Károly-korabeli egyemeletes homlokzatrésztől az angolkisasszonyok idejéből való második emelet lizénás architektúráját színezéssel is határozottabban leválasztotta. S ha homlokzatának színei kissé túl kontrasztosak is, ez az idő múlásával enyhülni, a vakolatszínnek beérésével csak javulni fog.

Végezetül az utcai behajtók vasrács-kapuja kíván említést. Ezek teljes egészükben a helyreállító építész tervei szerint készültek, mert eredeti formájukra vonatkozóan semmi adat nem maradt fenn. Hell Géza e művei helyreállító tevékenységének talán legproblematisabb alkotásai (15. ábra). Meglévő műemléki kapuzat-architektúrába új vasrácsos kapuszárnyakat beletervezni úgy, hogy azok az esztétikai követelményeknek is megfeleljenek (vagyis a műemléki maradvány és az azzal szoros összefüggésbe kerülő új létesítmény magasabb

művészeti egységbe forrjon össze) s amellet a műemlékvédelmi igényeket is kielégítsék (azaz a műemléki réginek és a hozzászerveződő újnak sajátos korjellege formáiban is érzékelhető legyen), igen nehéz feladat és rendszert a könnyebben járható útra, az eklektizálásra, archaizálásra csábítja a tervezőt. Hell Géza rácskapuinak is erősen eklektikus a jellege. Gazdag formakialakításukkal az azonos stílusjelleg síkján kelnek versenyre a kapupillérek komoly architektúrájával, s barokkos festőiségük a gyári folytvás merev vonalozásával szemben mégis hasztalanul erőlködik a rácskapuk régiségének elhite-tése érdekében. A megújított régi és a régiesnek ható új ellentmondása, a festőien barokk forma és konstruktívan merev tömeg-gyártott anyag ellentmondása érződik ez alkotásokon, ellentmondásossá bizonytalanítja a nézőt és annak szemében az alkotást magát is.

Azonban ez a probléma nemcsak Hell Géza problémája: ma még egész műemlékvédelmünk tudományos és művészi problémája, amelynek megoldására minden elméleti és gyakorlati műemlékvédőnek törekednie kell; a múlt okulásul szolgáló példáinak felkutatásával, bemutatásával, tanulmányozásával, de nem utolsó sorban konkrét helyreállítási feladatok elmélyedő munkával való megoldásával és az elkészült alkotások őszinte értékelésével, kiritikájával, de mindenekelőtt: jó példaadással. És e tekintetben Hell Géza Vácott jó példával szolgált a magyar műemlékvédelem számára még akkor is, ha történetesen a behajtó-kapuzatokhoz tervezett kapurácsaival az itt felvetődött műemléki problémát nem sikerült megoldania.

CSEMEGI JÓZSEF



<sup>1</sup> *Karcsu Antal Arzén, Vác város története, I—V. Vác 1880-5.*

<sup>2</sup> Műveit I. *Genthon I., A magyar művészettörténet bibliográfiája. Bp. 1950. 2231—4. sz.*

<sup>3</sup> *B. Wallon Emma, Vác művészete a XVIII. században. Bp. 1935.*

<sup>4</sup> Kézirat az Építészeti Tanács titkárságának műemléki csoportjánál.

<sup>5</sup> A munkálatokra megbízást a Középülettervező Iroda 2. sz. műterme kapott, amelynek keretében a tervek elkészítésével Hell Géza tervezőépítésszt bízták meg. Az épület első átvizsgálásakor a tervező a középkori nyomokat felismerte, s ezek alapján a vizsgálatokat a 2. sz. műterem tudományos csoportja (Csemegi József, Várnai Dezső, Czagány István) végezte el.

<sup>6</sup> A tégl méretei: 23,5/17,5/5,5 cm. A téglákat 5 mm-es szorított álló hézagokkal rakták le.

<sup>7</sup> A kapualj padozatának feltárással párhuzamosan az utca felől is folytak vizsgálatok. Ezek azonban a középkori utcaszint megállapítását illetően eredményre nem vezettek. Ugyanis kitűnt, hogy a mai épület utcai főfal szélesen kiülő kő-alapfalra fekszik fel, amelynek felső szintje a középkori kapualj szintjénél jóval magasabb. Nyilvánvalóvá vált tehát, hogy a későbbi építkezések, emeletárépítések stb. folyamán a középkori épületnek bizonyos mértékűen alapozása megerősítésre szorult, s az ezzel kapcsolatos földmunkák a régebbi utcaszintek nyomát elpusztították. Ez alapozás a mai épület északi sarkától a főkapuig került feltárássra.

<sup>8</sup> Úgy látszik tehát, hogy az udvari terepszint ez idő tájt nagymértékben emelkedett. E jelenségből a területnek nagybővítésére elromosodására lehet következtetni, amelynek romanyagát a helyszínen terepnyergelésre használhatták fel.

<sup>9</sup> Téglaméret: 31/15/7 cm.

<sup>10</sup> A téglajelzése: IIIIGY R mérete: 28/14/7,5 cm. A helyi hagyomány emlékszik a váci káptalan birtokán létesített Györki (Gyürki) és Tsa téglagyárra, amely a századforduló táján szűnt volna meg.

<sup>11</sup> A leletek a kutatások befejeztével a váci múzeumba kerültek, kormeghatározásukat Voít Pálnak köszönhetem.

<sup>12</sup> Az ablak kávkifalazásába e munkálatok alkalmával kerülhetett falazóköként újra-felhasználásra egy középkori ablakkőrácstörredék és egy kapuív-keretkő. Ezek annak idején, a középkori kapuszín nyílászáró elfalazásából az új ablaknyílás létesítése céljából végzett falátörés bontási anyagaként láthatnak napvilágot. A kőrácstörredék minden valószínűség szerint valamely egyházi épületből származott, a kapuív-keretkő pedig nem lehetetlen, hogy egykor a középkori kapuszín nyíláskeretének része volt.

<sup>13</sup> Hasonlóképpen további kutatásokra vár annak tisztázása is, hogy a földszinti árkaos folyosó íveinek befalazása ablakokkal, az új lépcsőház létesítésével egyidejűleg vagy azt követően történt-e meg. <sup>14</sup> *Karcsu i. m. I. 68; V. 111. és 180. Szerző szerint a Kéry püspök által lakott ház I alakú lett volna, s ehhez építkezett utóda: Balogh Miklós, amellyel az I. alakot nyert. E megállapítását a kutatások csak annyiban módosították, hogy már a középkori épület maga is I. alakú volt.*

<sup>15</sup> *Karcsu i. m. V. 180-182.*

<sup>16</sup> 1712-ben Kramwieder Mátyás ácsmester a püspöki lak udvari szárnyán levő tetőzet felállítására 150.— Ft-nyi szerződést köt. (*Karcsu i. m. V. 187.*) Althánn M. Frigyes püspök 1726-ban kelt jelentése szerint a püspöklak tűzvéssz áldozatává vált és félig rombadólt, de Kollonits püspök sebiben felépítette. (Vanyó T.: Püspöki jelentések stb. Pannonhalma, 1933. 252.) Úgy látszik tehát, hogy ez alkalommal még szerény méretű bővítésre is sor került.

<sup>17</sup> A vakolat sarokkváderezése és az ablakok keretelése al fresco technikával készült, a kváderezésnek, illetve a keretszegélynek friss vakolatba való előzetes bekarcolásával. E jellegzetes homlokzatszíntő módszernek barokk-kori alkalmazása a budai vár lakóházainak egyikén-másikán is előfordul nyomokban, közeli analógiáját pedig Budán a Fő u. 20. sz. műemléki épület helyreállítása alkalmával napvilágot látott szomszéd-tűzfal festett vakolatmaradványa őrít meg. E néhány megjegyzés talán felhívja kutatóink figyelmét arra, hogy barokk-kori építészeti homlokzatszíntő eljárásainak megfigyelésével kutatásunk ez ideig vajmi keveset foglalkozott. Pedig most, a sorozatos újjáépítési és helyreállítási munkák országsejtenek alkalmat adnak arra, hogy ezt a hiányt műtörténetünk sikeresen pótolja. Ellenkező esetben azok a jobbra

csak töredékesen fennmaradt vakolatmaradványok, amelyek épületeink vakolatának egykori ornamentális színezési módjára még utalással szolgálhatnának, a rendszerint gyökeres helyreállítások alkalmával menthetetlenül leveretnek, anélkül, hogy e tekintetben megfigyelésre kerüljenek.

<sup>18</sup> *Karcsu i. m. I. 85.* lapon közzétett adatai csak annyiban szorúlnak kiigazításra, hogy az épület második emelete nem Althánn M. Frigyes idején épült. Különben e tévedését műve V. kötetében (114. l.) maga is helyesbítette. Ezzel szemben egymásnak lényegesen ellentmondó adatokat közöl Vác mai püspöki palotájának építését illetően, amelynek alapjait egyhelyütt Althánn M. Frigyesnek (V. 111. l. és 202. l.) tulajdonítja (egyszer 1731-ben, másszor 1732-ben), sőt nevéhez fűzi a palota kétszintes borpincéjének létesítését is (I. 84. l.). Ezzel azonban ellentétben az másik közlése, amely szerint e pincét Althánn M. Károly építtette 1741-ben (V. 111.), mert nagymértékben valószínűtlen az, hogy a püspöki palota alapjai előbb kerültek volna a földre, mint az alatta levő hatalmas borpince. És végül hogyan történhetett mindez, amikor egy harmadik helyen az új püspöki palota, templom és kanonoki házak épületegyüttesének kialakításához szükséges telekkisajátítások kezdetét 1768-ra, a püspöki palota építését pedig 1771-74-re teszi (II. 82. l.)? A fentetett kérdésekre némi feleletet Althánn M. Frigyesnek 1733-ban megírt püspöki jelentése ad. Ebben ő maga mondja el, hogy a régi püspöki palotát egyharmadát megnagyobbitotta s a város alsó részében néhány év előtt egy új püspöki palota építését kezdte meg. (Vanyó i. m. 257.) Azonban az építkezés hamarost megszakadhatott, mert Esterházy Károly 1761. évi püspöki jelentése kerek harminc év eltelte után is még csak megkezdett palotáról beszél. (U. o. 260. l.) Az új püspöki palota valóban csak 1771—4 között épült meg Meissel József bécsi építész közbenjöttével, amelyről Migazzi Kristóf jelentése emlékezik meg. (U. o. 267. és 271.). Ebben arról is szót ejt, hogy a régi püspöki palotát az angolkisasszonyoknak ajándékozta (U. o. 272.). Különben volt az, aki Mária Terézia 1764-iki látogatásának emlékére 1767-ben vörösmárvány táblát helyeztetett el. (Jelenleg a siketnéma intézetének kapualjában.) Felírta Althánn M. Frigyesnek a püspöki palota építésében vitt jelentős szerepét annyira kiemeli, hogy ez az új rezidencia építésére semmiképpen nem vonatkoztatható, hiszen annak legfeljebb csak alapjai állhattak akkor. Sokkalta hihetőbbnek látszik tehát az a feltevés, amely szerint Althánn M. Frigyesnek a régi püspöki palota megújításában volt jelentős szerepe, annak a palotának újjáépítésében, amely magát a hivatkozott emléktáblát is hordozta a falán. E tekintetben döntő jelentőségűnek kell tartanunk azt a körülményt, hogy ő volt az, aki a püspöki laknak az 1718. évi telekkönyvi térképén 262 számmal jelzett s a maihoz képest közel egyharmadnyi nagyságú telkéhez a mögötte fekvő telekrészt megszerezte, s ezzel annak a püspöki rezidenciának telektestét létrehozta, amelynek épülete 1764-ben a királyné fogadására is alkalmasnak bizonyult (I. *Tragor Ignác, Vác várai és képei. Vác 1906. 159. l. és IX. mell.*).

<sup>19</sup> *Karcsu i. m. V. 206—9.*

<sup>20</sup> Althánn M. Károly építkezésének közelebbi időpontjáról történeti adataink hallgatnak. Ugyan *B. Wallon Emma* (i. m. 65.) az Orsz. Levélt. Kancell. iratok Lit. Cons. (tévésen Reg. Loc.) 1750. No 262. és 1751. No 32 jelz. aktára hivatkozva azt írja, hogy Althánn Vácott két pozsonyi ácssegédet foglalkoztatott volna, amiből arra lehetne következtetni, hogy az általa megindított építkezés 1750-ben már tető alá került. Azonban közlésebe sajnálatos tévedés csúszott be: a segédek — asztalosok voltak! S Althán nem Vácott, hanem Pozsonyban foglalkoztatta őket (Bánrévy György szíves közlése). Így ezek az adatok a váci püspöki palota építésének kormeghatározása szempontjából érdektelenek.

<sup>21</sup> *Karcsu i. m. II. 42—3.*

<sup>22</sup> *Borbély Sándor* szerint (Emlékkönyv a siketnéma váci országos királyi intézete százéves fennállásának ünnepé alkalmára. Bp. 1902. 266.) Migazzi 1768-ban cserélte fel püspöki lakát egy zsellérházzal az új palota megépülésének idejéig. Viszont Kispart János (A váci Theresianum története. Vác 1922. 37.) a Theresianum elhelyezésével kapcsolatos átalakítási munkálatok megkezdését 1767-re teszi.

<sup>23</sup> *Karcsu* a második emelet létesítését egyszer Althánn M. Károly (i. m. I. 85.), más helyen viszont az angolkisasszonyok építési tevékenységének tulajdonította (i. m. V. 114.) és a növeledé elhelyezésével hozta kapcsolatba. A lefolytatott helyszíni vizsgálatok ez



utóbbi megállapítását igazolták. *Tragor Ignác* (Vác multja és jelene. Vác 1928. 84.) és *B. Wallon Emma* (i. m. 65.) Karcu téves közléseit vette át.

<sup>24</sup> *Borbély* i. m. 267.

<sup>25</sup> *Borbély* i. m. 268.

<sup>26</sup> *Borbély* i. m. 270. A püspöki palota kápolnájának 1804-ig tartó továbbélésére több adat mutat. Így *Kisparti* szerint (i. m. 44.) a Theresianumnak volt kápolnája, *Borbély* pedig egy 1794-ből származó oklevelet említ (i. m. 267.), amely szerint kápolna az épületben ez időben is létezett s az a földszinten helyezkedett el.

<sup>27</sup> *Borbély* i. m. 272.

<sup>28</sup> *Tragor* 23. jegyz. i. m. 130.

<sup>29</sup> Az emléktáblára vonatkozó történeti adatokat l. 18. jegyzetben.

<sup>30</sup> A bádóg feliratot a helytartó tanács 1813. dec. 28-án kelt rendelkezésére helyezték el. Szövegét és az idevonatkozó adatokat l. *Borbély* i. m. 273.

<sup>31</sup> Angyal József int. igazgató szíves közlése.

<sup>32</sup> *Borbély* i. m. 273—75.

<sup>33</sup> Imrényi Imre szíves közlése.

<sup>34</sup> *Karcu* i. m. I. 101., 103. és II. 76.

<sup>35</sup> (*Révhelyi*) *Rév Elemér*: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. Bp. 1932. 82. és *B. Wallon Emma* i. m. 20.

<sup>36</sup> *Rados Jenő*, Magyar kastélyok. Bp. 1939. XVII., LXX. és CVI. tábla.

<sup>37</sup> *B. Grimschitz*, J. L. v. Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahr 1725. Wien 1922. 26., 65. és 73. á. és *uő.*, Zwei Entwürfe von J. L. v. Hildebrandt für das Wiener Belvedere. (Kny. a Belvedere-ből é. n.)

<sup>38</sup> Ehhez hasonló boltozati megoldásokat a tétényi kastély és a várpalotai vár egyes helyiségei mutatnak fel.

<sup>39</sup> Az épület esztétikai értékein nemcsak annak egyedi (magában való), hanem városképi szempontból is mérlegelt (viszonyított) esztétikai értékei is értendők.



## »AZ OROSZ MŰVÉSZET TÖRTÉNETE«\*

A munka, amelynek ismertetésére itt vállalkozunk, egy 12 kötetre tervezett, folyamatban lévő kiadvány első kötete, és a régi orosz művészet történetének első szakaszát tárgyalja, egészen a XIII. század elejéig, a mongol betörésig, amely véget vetett ennek a korszaknak.

Mielőtt a kötet tartalmáról szólnánk, meg kell említenünk, hogy az orosz művészet történetének összefoglaló feldolgozására ez a kiadványsorozat az első nagy kísérletnek tekinthető.

Az orosz művészet történetének tudományos kutatása a múlt század közepén indult meg, amikor Buszlajev és Sztaszov megkezdtek a régi emlékek feldolgozását és publikálását. Hatalmas anyagot gyűjtöttek össze, sőt munkásságukban kialakult az orosz művészettörténet két fő iskolája is, amely azután küzdelmét még a forradalom utáni időkben is folytatta. Sztaszov tanítását az orosz művészet népi jellegéről a század végén Zabellin fejlesztette ki, és ő volt az első, aki a régi Moszkva sajátosan színes, a nyugat-európai művészettörténet kategóriáival akkor megközelíthetetlen művészetére komolyan felfigyelt, — míg a Buszlajevtől kiinduló »akadémikus iskola« több európai híri bizantinológus: Ajnalov, Kondakov, Lihacsev és Muratov munkásságában érte el apogéáját.

A századforduló orosz műtörténete az akkori szellemi áramlatok híu tükré volt. Kondakov és Ajnalov abban az időben dolgoztak, amikor az orosz értelmiség tekintélyes része újra a nyugat-európai és főleg francia művészet felé fordult útmutatásért, amikor a »Mir Iszkusztva« művészecsoport, amely nagy befolyást gyakorolt ez idő egész orosz szellemi életére, az orosz művészet utánzó jellegére vonatkozó tanokat dolgozott ki. A francias és pozitívista műveltségű Ajnalov és Kondakov lényegében magukévá tették a francia kutatók felfogását, akik az akkor még csak részleteiben ismert régi orosz művészetet a bizánci kultúra egyik provinciális ágának tekintették. A vlagyimir-szuzdali szobrászat, a novgorodi és pszkovi festészet és az orosz nemzeti művészet sok más emléke ekkor még tudományosan kevésbé volt kikutatott, a XVI—XVII. századi moszkvai állam burjánzóva szerteágazó, nehezen megragadható művészete pedig Zabellin munkássága után ismét inkább csak képzőművészek érdeklődését vonta magára.

A XX. század elején az orosz műtörténeti élet egyik vezető alakjává fejlődött Igor Grabar, aki ma, 85 éves korában az itt ismertetendő mű szerkesztője. Grabar ebben az időben a Buszlajevtől kiinduló racionalista-pozitívista, főleg ikonográfiai kérdésekkel foglalkozó műtörténeti iskola fiatalabb nemzedékének legkiemelkedőbb tagjává lett. Az ő nevéhez fűződik az első kísérlet az orosz művészet történetének megírására, amely munka azonban az első világháború eseményei miatt félbeszakadt. Az »Orosz Művészet Története«-ből ekkor 5 kötet jelent meg. (I—III. és V, VI. kötetek) egyenetlen, de hatalmas anyaggal, úgyhogy ez a munka — sokban túlhaladott szempontjai ellenére — a régi orosz művészet történetének megismeréséhez mindmáig nagyon tartalmas olvasmány maradt.

Az októberi forradalom után az orosz műtörténeti élet erős lendülettel új fejlődési szakaszba lépett. Az arisztokrácia nagy magánygyűjteményeinek és az egyházi műkincsek egy részének államosítása után hatalmas

számú emléktanyag került napvilágra, amely a szovjet kutatókat több évre ellátta részlettanulmányok anyagával.

A kormány ugyanekkor megszervezte a Központi Restauráló Intézetet, amelynek élére Grabar került. A Restauráló Intézet munkája során átfestett freskók, beépített épületrészek, sekrestyékben porladó ikonok kerültek napvilágra, és e munka eredményeképpen egyre tisztábban kibontakozott az orosz művészet sajátos nemzeti arcúlat. A szovjet műtörténet azonban ekkor még nem vállalkozhatott a hazai művészet történetének nagyszabású feldolgozására. A műtörténetben ekkor folytak a leghevesebb viták, a marxi-lenini történet szemléleten alapuló műtörténeti módszerek ekkor voltak kialakulóban. A régi orosz művészet kutatását a vulgáro-szociológiai irányzat időleges uralma erősen akadályozta: a vulgáro-szociológusok a lenini kettős kultúra elvét durván megszegve a középkor művészetét egészében krerikálisnak és feudálisnak minősítették.

Az orosz művészet történetéről a 20-as években megjelent ugyan néhány rövidebb összefoglaló munka, így Nyikolszkij könyve és a francia Louis Réau két-kötetes népszerűsítő-tudományos munkája, de ezek nem voltak tekintettel a tudomány időközben megtett fejlődésére, és az orosz művészet utánzó és a régi orosz művészet tisztán egyházi jellegéről szóló, még a forradalom előtt kialakult elmélet jegyében születtek. Az orosz művészet történetének komoly tudományos feldolgozása így jelentős részben az utóbbi tíz esztendő gyümölcse. Ekkor jelentek meg Kovalenszkája és Zsidkov munkái a XVIII—XIX. századról, Lazarev monográfiája Novgorod művészetéről, Ribakov Sztálin-díjjal kitüntetett nagy munkája a régi Oroszország kézműiparáról, továbbá Grekov, Voronyin és a fentemlített szerzők sok más tanulmánya. Grekov akadémikus a kultúrtörténet és irodalomtörténet területén végzett alapvető munkásságával új fényt derített a középkori Oroszország szellemi áramlataira, ami az építészeti és képzőművészeti anyag feldolgozását és értelmezését is nagyban elősegítette. Így jöttek létre az »Orosz Művészet Története« megírásának előfeltételei.

A munkában a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Műtörténeti Intézetének munkatársai vesznek részt. A mű szerkesztőbizottsága: I. E. Grabar, V. N. Lazarev, a régi orosz és a bizánci művészet európai híri kutatója és V. Sz. Kemenov, akit főleg művészetelméleti írásai tettek ismertté szakembereink körében. A 12 kötetből az első négy a régi orosz művészettel, két kötet a XVIII. század művészetével, három kötet a XIX. századéval és ismét három a szovjet művészettel foglalkozik. »Jelen munka legfőbb célkitűzése az — mondja a szerkesztőbizottság előszava —, hogy a szovjet olvasónak az orosz művészet fejlődéséről, az orosz társadalmi élet fejlődésének általános folyamatával, a különböző osztályideológiák harcával kapcsolatos képet adjon.«

A műnek az Iszkusztvóban megjelent bírálata (Ju. Dmitrijevtől, »Iszkusztvo«, 1954. IV. szám), hangsúlyozza az előszó ama szavait, hogy a szerzők ki akarják domborítani »azokat az eredeti és önálló eredményeket, melyekkel az orosz nép az egyetemes kultúra kincseit gazdagította... külön figyelmet fordítanak az orosz művészet népi vonásaira... és a marxi-lenini esztétika alapelveiből kiindulva tudatosan előtérbe helyezik a realista törekvéseket és áramlatokat, melyek az orosz művészet fejlődése során mindig vezető szerepet töltöttek be«.

\*Az »Orosz művészet története« I. E. Grabar akadémikus, V. N. Lazarev, és V. Sz. Kemenov, a SzU. Tud. Ak. lev. tagja szerkesztésében. I. kötet, SzU. Tud. Ak. kiadása. Moszkva, 1953.



Az első kötet, amely már kezeink közé került, az orosz művészet forrásaival, az ósláv művészettel, a kievi állam és a XIII. századig terjedő korszak egyéb fejedelemsegeinek művészetével foglalkozik, megírásában pedig Blavatszkij, Voronyin, Lazarev és Ribakov vettek részt.

Az első tanulmány a »Görög vázafestészet« c. munkájából és több, a Fekete tenger melléki antik kolóniák művészetéről szóló tanulmányából műtörténeti életünkben már ismert Blavatszkij tollából származik, aki itt nyomomonköveti az ókori kelet-európai művészet fejlődését és kiemeli azokat a vonásait, amelyek tovább éltek a középkori orosz művészetben, első sorban népművészetben. Blavatszkij teljességre törekszik tanulmányában és így azoknak a törzseknek és népeknek művészetéről is beszél, amelyek néha évezredekkel előbb éltek ugyanazon a területen, mint később a szlávok, majd az oroszok. Természetes, hogy művészeti kapcsolatokat éppen ezért nem mindenütt sikerül kimutatnia, ami egyébként itt másodrendű fontosságú körülmény, mert dolgozatának fő gondolata az, hogy a régi orosz művészet — részben a szkíta művészet közvetítésével — sok antik motívumot nem Bizáncból, hanem az ókori Fekete tenger melléki kolóniák kultúrájából vett át. Meg kell jegyeznünk, hogy szerzőnek ezt az elméletet a szovjet műtörténeti élet egy része nem osztja, s hogy Dmitrijev bírálata szerint »nem mondható, hogy már sikerült 'megállapítani', miszerint az orosz művészet forrásai a szláv törzsek kultúráján kívül a Fekete tenger melléki antik és szkíta kultúrára nyúlnak vissza« (76. 1.)<sup>1</sup>

Római provinciális kutatóink számára bizonyára érdekes Dmitrijev bírálatnak az a megjegyzése, hogy Oroszország egyes művészi hagyományainak és témáinak forrásait a dunai területeken, az ókori Dáciában és Pannóniában (I—III. század) is lehetne keresni. Az itteni emlékekkel Gorodcov hipotézise szerint az orosz népművészet egyes témái és motívumai genetikusan kapcsolatban állanak.<sup>2</sup>

A könyv következő fejezetében Ribakov az ósláv művészettel és a régi orosz művészet első lépéseivel foglalkozik. Munkájának jelentőségét nagyban növeli, hogy az ósláv művészet kialakulásának korát a X. századig bezárólag még nem dolgozták fel, kivéve Strzygowsky idevágó munkáit, amelyek ma már viszont nagyrészt elavultnak tekinthetők. Igaz ugyan, hogy már Ajnalov is foglalkozott ezzel a hatalmas, homályba burkolt korról, de neki még csak kevés tárgyi emlék állott rendelkezésére. Ribakov most a szovjet részletanulmányok — jelentős részben saját munkái — alapján plasztikus képet ad az ősi szláv földművelő kultúra és nemzeti társadalom pogány művészetéről. Tanulmánya becstét növeli az a frissesség, amellyel élővé tudja varázsolni a holt anyagot, meggyőzően és behatóan elemzi, milyen materiális és szellemi funkciókat töltöttek be a pogány idők műalkotásai, miként akart velük az ember hatást gyakorolni a »szellemekre«, a természetre, milyen szokásokból, életmódból fakadtak.

Blavatszkijhoz hasonlóan Ribakovnak is van egy kialakult elmélete, amellyel a keleti szlávok művészetének forrásait vizsgálja. Véleménye szerint a keleti szláv kultúra gyökereit a Dnyeper felső és középső folyásánál, az ún. »urnasírmezőkön« kell keresni, amelyek népe a régi szlávok őse. Ezt az elméletet több szerző, így pl. Tyihonov akadémikus erősen vitatja.<sup>3</sup>

Osztatlan elismerést talált viszont Ribakov levelezése, amellyel bizonyítja, hogy a XI—XII. századi orosz művészet virágzása a régi szláv művészet megelőző szakaszának eredményeiből fakadt. Ribakov teóriája itt teljesen egybevág Lazarev később ismertetőndő felfogásával, amellyel az orosz művészet »bizánci problémáját« szemléli.

Ribakov írása felveti a könyv közös módszertani kérdését: az egyes művészeti jelenségek osztálytartalmának vizsgálatát is. Ribakov itt az összegyűlt anyag alapján azt tehetette meg, hogy elkülönítette a pogány népi művészetet a később kialakult keresztény városi

kultúrától. Dmitrijev szerint azonban a dolgozat nincsen eléggé tekintettel arra, hogy a parasztság és a polgárok művészete mellett hogyan alakult ki a feudális előkelők művészete, illetve, hogy ezt a folyamatot Ribakov még nem tudja kellően világosan megrajzolni. »Ilymódon a tanulmány a régi keleti szláv művészet legfőbb jelenségét: a feudális osztályművészet kialakulását nem tükrözi megfelelően.«<sup>3</sup>

Ezekután a könyv a feudális Oroszország művészetével foglalkozik.

A következő tanulmányok a XI—XII. századi kievi művészet fejlődését tárgyalják: Voronyin a kievi építészetről, Lazarev a festészetéről és szobrászatról, Ribakov pedig az iparművészetéről ír. A három szerzőnek itt egy teoretikai problémát kellett közösen megoldania: a bizánci hatás kérdését. Köztudomású, hogy a polgári művészettörténet az orosz művészet XI—XIII. századi fejlődésében a bizánci hatást döntő szerepűnek tartotta, és az orosz egyházban is csupán a bizánci egyház egyik ágát látta. A régi orosz műtörténetészek jelentős része magáévá tette ezt az elméletet, és így nem is foglalkozott behatóbban azokkal az emlékekkel, amelyek a bizánci művészettől eltérő vonásokat mutattak. Ezeknek a provinciálisan primitívnek nevezett alkotásoknak datálása emellett nagyobb nehézségekbe is ütközött. A szovjet tudományban ennek az elméletnek felszámolása főleg Grekov akadémikus nevéhez fűződik, aki »A kievi Rusz kultúrája« c. művében<sup>4</sup> nem annyira a képzőművészet, mint inkább a politika és egyháztörténet, továbbá az irodalom kérdéseivel foglalkozva kimutatja, hogy a XI—XII. század folyamán Oroszországban a kulturális élet tartalmát főleg az a harc szabta meg, amelyet Rusz vezető szellemi emberei a régi szláv gyökerekből táplálkozó önálló nemzeti kultúra kialakításáért vívtak a hatalmát minden téren Oroszországra erősítő Bizánccal szemben. Ez a harc adta meg az egységes kievi feudális állam történeti szerepének legfőbb pozitív tartalmát is, amellyel a nemzeti állam további fejlődésének bázisait lerakta. Ez biztosította a centralizáló törekvések és a népi érdekek egybeesését, a művészet területén pedig például azt, hogy a nép a feudális és egyházi építészeti alkotásokban többek között a haza nagyságának szimbólumait látta. Ez a harc biztosította az orosz nemzeti szentek kultuszának népi tartalmát, aminek felismerése a szovjet tudományban az ikonográfiai problémákat is új megvilágításba helyezte.

Grekov alapvető munkája 1947-ben jelent meg és érthető, hogy a szovjet műtörténet még nem tudta minden vonatkozásban kidolgozni ezt a kérdést. Így pl. Voronyin és Lazarev felfogása a művészeti jelenségek valódi osztálytartalmát illetően részleteiben még eltér egymástól. Teljesen közös azonban a szerzők nézete a bizánci kérdéssel, amelyről Lazarev azt írja, hogy az orosz művészetre gyakorolt kétségtelen hatás problémáján kívül e kérdés »másik oldala az a harc, melyet Oroszország önálló művészi kifejezési eszközökért folytatott... A történelemnek a problémának éppen ezzel az oldalával kell különösképpen foglalkoznia — hangsúlyozza Lazarev —, mert éppen ennél a folyamatnál mutatkoznak meg legjobban az orosz kultúra nemzeti alapjai.«

Ami az egyes fejezeteket illeti, Voronyin a kievi Oroszország építészetéről szólva ír az ősi faépítéssel hagyományairól, amelyek a XI—XII. századi orosz építészetben a bizáncitól eltérő vonásokat eredményeztek, majd sorban részletesen leírja a kievi állam nagy városainak építészeti emlékeit. Voronyin tanulmánya kimerítő áttekintést ad a kievi állam építészetének fejlődéséről, amelyeket a társadalom történetének nagy eseményeivel kapcsolatban vizsgál. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a szovjet szaktudomány több képviselője nem ért egyet Voronyin teoretikai nézetével, amellyel e kor építészetében első sorban a politikai harc fegyverét, a feudális osztályuralom hatalmas ideológiai támaszát látja. Voronyin szerint a kőépítéssel »ijesztően mutatta azt a mély szakadékot, mely az urakat a néptől, a feudálisokat az alárendeltektől



elválasztotta» (121. l.). A szovjet kritika ezzel szemben azt az álláspontot foglalja el, hogy a politikai tartalom nem meríti ki a műalkotás ideológiai szerepét és hogy a «művészet (így az építészet is) a valóság megismerésének egyik formája és ezért mindig tartalmaz valami soha el nem múlt objektív igazságot és szépséget, mely független az uralkodó osztály érdekeitől».

Lazarevnek a kievi festészetről és szobrászatról szóló tanulmánya fentebb idézett elméleti tételeinek megfelelően főleg azt a folyamatot követi nyomon, amelynek során az orosz festészet fokozatosan eltávolodott a bizánci hagyományoktól és sajátos művészeti mód-szereket, ábrázolási formát alakított ki. A következő fejezetben Ribakov hasonlóan kimerítő alapos-sággal ír a kor iparművészetéről, amelyben a népi motívumok sokkal tisztábban érvényesültek és éltek tovább, mint bármely más művészeti ágban. Éppen a kor iparművészetének gondos tanulmányozása volt az, ami a szovjet kutatókat a régi orosz művészet pogány szláv tradícióinak vizsgálatában leginkább segítette. Az iparművészeti anyagnak a könyvben történt rendkívül bőszeges tárgyalása mindenütt kedvező visszhangra talált a szovjet tudományos életben, amelynek több képviselője hangsúlyozta, hogy éppen az ide tartozó anyag alapján látható legjobban a különböző osztályok és rétegek kultúrájának és művészeti eszményeinek különbözősége. Ehhez nincsen hozzáfűznivalónk, mert magunk is úgy érezzük, hogy az iparművészeti emlékek alapos és szerves feldolgozása a műtörténetben egyike azoknak az eredményeknek, amelyek a szovjet tudományban számunkra leginkább megszívlelendők.

A kievi állam a XII. század végén hanyatlásnak indult és az átmeneti feudális anarchia után a vezető szerepet a vlagyimír-szuzdali fejedelemség szerezte meg. Erről a korszakról, a XII. század második feléről, a szovjet tudományban mind ez ideig az a nézet uralkodott, hogy a feudális anarchia idején Kiev művészete erősen lehangyolott, s hogy a helyi centrumok sem hoztak létre jelentősebb alkotásokat. A könyv anyaga ebből a szempontból újat jelent. Ribakov a XII. század végi Kiev több jelentős művészeti emléket mutatja be, Lazarev pedig ragyogó kis értekezésben rendkívül vonzó és érdekes képet ad a jaroszlavi festőiskoláról. A feudális anarchia idején kialakult helyi centrumokkal több más tanulmány is foglalkozik, és ezek mind újat mondanak az eddig uralkodott felfogással szemben. Mindez azonban nem változtat a régi koncepción, amely a régi orosz művészet egyik legsajátosabb, kiemelkedő fontosságú iskolájának a vlagyimír-szuzdali fejedelemség művészetét tartja.

A vlagyimír-szuzdali művészet, amely ebben a Kievtől északra, erdős területeken elterülő fejedelemségben rohamos gyorsasággal alakult ki a XII. sz. végén és a XIII. sz. elején, egyike az orosz művészet ama korszakainak, amelyek az orosz kutatókat már nagyon régen foglalkoztatják. A vlagyimír-szuzdali fejedelemség kialakulása és hatalmának megszilárdulása az önálló orosz nemzeti állam és kultúra történetében új szakaszt jelentett, amelyben a pogány hagyományokra támaszkodó nemzeti és népi erők még sokkal nagyobb szerephez jutottak, mint a kievi időkben. Ez a körülmény határozta meg a vlagyimír-szuzdali művészet specifikus jellegét, amely sokáig szinte rejtélyt jelentett a kutatás számára.

E művészeti iskola érdekes emlékeinek megértését többen az arméniai építészet vizsgálatával akarták megkönnyíteni, míg az utóbbi évek szovjet kutatása a kievi művészeti hagyományok, a helyi faépítészeti tradíciók, a népművészet és a nyugat-európai román művészet összetett hatásából kiindulva világította meg a kérdést. Ebben a vonatkozásban Lazarevnek a könyvben olvasható nagy tanulmánya kivételes jelentőségű. Lazarev összegezte azokat a pozitív eredményeket, amelyeket Kondakov, Ajnalov, majd a szovjet időkben Voronyin, Ribakov és Medvegyeva ezen a téren értek, és hatalmas önálló kutatómunkájával szemmeláthatólag hosszú időre meghatározta a probléma felfo-

gását. Különösen behatóak stíluselmzései, amelyek során a vlagyimír-szuzdali művészetben meglevő bizánci, keleti, orosz népi és nyugat-európai román elemeket kikutatva végül megállapítja, hogy az orosz és a román épületszobrászat között nemcsak az eszmei tartalom, hanem a művészi kifejezőeszközök tekintetében is óriási a különbség. Hasonlóan érdekes Lazarev analízise, amellyel a vlagyimíri templomok falát mesés burjánzással borító domborművek eszmei tartalmában a mágikus, szimbolikus, heraldikai, egyházi, folklór és végül világi-politikai elemeket megkülönbözteti. Mindezek alapján Lazarev e tanulmányát a könyv legjobban megoldott és leggazdagabb fejezetének mondhatjuk.

Voronyin a fejedelemség építészetéről szóló írásában szokott sokoldalúságával tárgyalja az egyes emlékeket, de a szovjet tudományos közvélemény szerint munkája Lazarev tanulmányánál kevésbé sikerült. Szerző ugyanis az épületek eszmei tartalmának és társadalmi jelentőségének kérdését vizsgálva, többször megkerüli a beható analízist és végkövetkeztetéseit kategorikus módon fejt ki. Már említettük, hogy Voronyin felfogása, miszerint a középkor építészeti fejedelmek, a feudális előkelők és az egyház ideológiai, sőt kimondottan politikai fegyvere volt — «a kard mellett a szellem pallosa» — nem találkozik egyetértéssel a szovjet kritikában, amelynek véleménye, hogy Voronyin írása még a vulgáro-szociológia hatásának utórezgéseit mutatja. Ezekkel a vulgáro-szociológiai módszerekkel függ össze, hogy a tanulmány a tartalom és forma egységét sem tudja abban a mértékben bemutatni, mint pl. Lazarev írása.

Lazarev tanulmányaiban Dmitrijev említett bírálata egyedül azt kifogásolja, hogy szerző néha nem tud megfelelő szavakat találni annak kifejezésére, miért jelentenek egyes régi festészeti alkotások ma is felülmúlhatatlan esztétikai értéket, miért okoznak közvetlen esztétikai élvezetet a mai embernek? Lazarev egyes mozaikok leírásánál valóban néha azt a szenvtelen terminológiát használja, amelyet mondjuk Van Marle írásainál megszoktunk, aki magától értetődőnek tekinti, hogy az olvasó saját maga is helyes ítéletet alkot a szóbanforgó mű kvalitásáról. A bírálónak mindenesetre igazat kell adnunk abban, hogy a kérdésben nem eléggé tájékozott olvasónak Lazarev tanulmánya nem okoz olyan élvezetet, mint a szakembernek.

Az itt elmondottakhoz már nem szükséges külön hozzáfűznünk, hogy az »Orosz Művészet Története« a szovjet műtörténeti életben milyen széles visszhangra talált. A bírálók sorában mindenekelőtt az Eremitage kollektíváját kell megemlítenünk, amely a munka lektorálását végzi el. Az eddig megjelent kritikák között Dmitrijevnek, az ismert szovjet művészetelméleti írónak többször idézett cikke a legfontosabb, és ez a kritika a mű további megvitatásának fontosságára is felhívja a figyelmet. A szovjet kritika szempontjai közül azokat emeltük ki, amelyeket szerzők maguk is a legfontosabbnak tartottak, és mi itt ehhez csak azt a megjegyzésünket fűzzük, hogy a bírálatok leggyakrabban visszatérő motívuma Marx ama gondolatának alkalmazása volt, hogy a múlt nagy műalkotásai — Marx ezt a görög művészettel kapcsolatban mondta — bizonyos szempontból mindig utolérhetetlen normát jelentenek. A szovjet tudomány azt a célt tűzi ki, hogy a múlt művészetének vizsgálatánál a konkrét társadalmi és történeti körülmények elemzésével mutassa ki, mi az, ami a nagy alkotásokban korhoz kötött, és mi az, amivel ezek az alkotások, mint az objektív világ megismerésének objektív eredményei, az emberi érzések és eszmék nagyszerű kifejezői, örökre mondanak valamit az emberiség számára. A szovjet műtörténet egyik vezérlő elve, hogy minden nagy alkotás többé-kevésbé kora haladó eszméit, ezeken keresztül pedig szükség-szerűen a nép érdekeit fejezi ki, s ily módon megvan benne a lenini »második kultúra«, a népi kultúra mindig elevenen ható eleme. A szovjet műtörténet a művészetben elsősorban ezt érti népiség alatt. Ezeknek a teoretikai elveknek konkrét alkalmazása természetesen a szovjet tudományban sem volt könnyű feladat, de az



»Orosz Művészet Története« ilyen vonatkozásban is hatalmas lépést jelent előre. Jelentősége nemcsak az, hogy elsőnek ismert meg részletesen az orosz művészet fejlődésével, hanem az is, hogy a marxi-lenini művészetelméletben eddig elért eredmények alkalmazásának egyik legkiválóbb példája. Hatását bizonyíthatóan nemcsak a szovjet, hanem az egyetemes műtörténeti irodalomban is érezni fogjuk.

DOBAI JÁNOS

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Ю. Дмитриев „История русского искусства“ Искусство, 1954. 4. стр. 78.

<sup>2</sup> Г. Горюнов „Древне-славянские религиозные элементы в русском искусстве“, „Труды АН СССР“, I. М. 1926.

<sup>3</sup> Ю. Дмитриев I. м. 78.

<sup>4</sup> The Culture of Kiev Rus. Мозесу. 1947.

ZACHWATOWICZ, JAN:

## ARCHITEKTURA POLSKA DO POŁOWY XIX. WIEKU

Warszawa, 1952. 26 1., 38 szöveg közötti alprajz, 449 kép

»Architektura Polska« címmel jelentős építészettörténeti kiadvány jelent meg 1952-ben, Varsóban. A könyv a lengyel építészet történetét tárgyalja a X. századtól a XIX. század közepéig. A nagyformátumú kiadvány 17 oldal terjedelemben sűrűn össze mondandóját és kevés kivétellel az egész oldal terjedelmét elfoglaló 449 fényképfelvételt mellékel. A szöveg és a fényképanyag oldalszámának aránya már bizonyos mértékben a mű módszertani megoldására és ennek problémáira is rávilágít. 17 oldal terjedelemben nehéz feladat csupán vázlatosan is összefoglalni kilenc század építészeti történetét. A szerző hangsúlyozza, hogy a szöveg nem ad teljes képet az építészet és a társadalom összefüggéseiről, szerkezeti és technikai megoldásokról, nem akar több lenni, mint rövid bemutatás. Ennek a módszertani irányelvnek megfelelően a kiadvány mellőz minden részletkérdést és ragaszkodik a fejlődés nagyvonalú, csupán a nagy építészeti stíluskorszakok változásait magában foglaló vázolásához. Az egyes épületek építéstörténeti és stíluskritikai problémáit nem érinti. Még akkor sem, ha a lengyel építészet további fejlődése szempontjából oly nagyhatású építményeket említ meg, mint a krakkói Wawel, vagy a Zsigmond-kápolna. A lengyel építészetnek az általános európai építészettel való kapcsolatára is csupán néhány összefoglaló mondat utal: az olasz renaissance, a római barokk, a XVI–XVII. századi flamand építészet hatásaira.

Ha az egyes építészeti tájegységek, műhelyek, épületek részletproblémáit mellőzi is a szöveg, más vonatkozásban viszont a lehetőségekhez képest igen gondos képet nyújt. A középkori vár és lakóház, általános városképalakulás, egyházi és világi építkezés egyaránt helyet kap a fejlődés valamennyi arculatát bemutató szövegben. A barokk építészeti korszak tárgyalásánál pedig nem csupán a barokk palota és udvarház, hanem a kapuzat, díszkert, a barokk interieur és belső dekoráció vázolására is kitér.

A hangsúlyozottan lengyel építészeti sajátágok közül aránylag részletesen tárgyalja — mégpedig mindjárt a tanulmány elején — a helyi viszonyokra oly jellemző faépítményeket, s egyúttal érinti a népi építkezés és a monumentális építészet kapcsolatát. A lengyel renaissance jellegzetességére, az épületek attikával való koszorúzására szintén utal.

Építészeti nevei elvéve tűnnek csak fel a szövegben. A szerző ebben a vonatkozásban is kerüli az elaprózódást.

A társadalmi összefüggések tárgyalása csupán néhány általános érvényű utalásra szorítkozik. Az az érzésünk, hogy a lengyel történelem néhány kinagasló

eseményére való hivatkozás — amely hiányzik a szövegből — gerincül szolgálhatott volna társadalom- és építéstörténeti összefüggések megvilágításához.

Összefoglalva a szöveg eredményeit és hiányosságait, megállapíthatjuk, hogy a rövid bevezető szövegrész feladatát jól oldotta meg. Amint láttuk, kikerülte a terjedelmével össze nem egyeztethető részletproblémákba való bonyolódást. Az összkép megrajzolásának érdekében viszont nem csupán a szorosan vett építészet vonatkozásokra szorítkozik, hanem városkép, kertművészet, interieur, sőt ornamentika sem kerüli el a figyelmét. Hibája, hogy nem domborítja ki eléggé a lengyel helyi vonatkozásokat. Foglalkozik ugyan a faépítményekkel, a lengyel renaissance sajátágaival, nemzeti építészetük jellegzetességei azonban nem elég élesen emelkednek ki az általános érvényű stíluskorszakok háttéréből. Különösen az európai vonatkozásban is jelentős renaissance építményekre, a lengyel renaissance helyi változataira vonatkozik ez a megállapítás.

A szövegrész után tekintsük át a könyv képanyagát. A fényképanyag igen terjedelmes, 449 felvételt számlál. Már ez a szám utal arra az igényességre és gondosságra, ami a fotoanyag összeválogatása terén a kiadványt jellemzi. A legelső képek lengyel tájegységekkel ismeretnek meg bennünket, a földrajzi viszonyok sajátosságaival, amelyek között a lengyel építészet kibontakozott. Ezután a realitást és hangulati aláfestést egyaránt szolgáló bevezetés után 42 felvétel tárja elénk a faépítkezés változatait. A faépítkezés fényképanyaga a felvételek nagy számával, változatosságával és azzal a körülménnyel, hogy a köépítmények anyagát megelőző sorakozik az olvasó szeme elé, erőteljesen kiemeli a lengyel faépítkezés jelentős voltát. A köépítkezés a X. század román stílusú maradványaitól kezdve a XIX. századi klasszicizmusig vonul el előttünk. A válogatás rendkívül gondosan ügyel az anyag minél sokoldalúbb bemutatására. Sok esetben az épület külsejét és belső térhatását egyaránt szemlélhetjük. A részletfelvételek nagy száma és minden építészeti tagozatra kiterjedő volta külön érdeme a kiadványnak. A részletfotók az épületplasztika, az ornamentális díszítmények, a falfaragás, a bronz- és vasművesség eredményeit is elénk tárják. Sok épületbelső találunk a felvételek között. A renaissance és barokk palotainterieurok fényképszerűen is igen hatásos lapjai a kötetnek. Ahol a táj, az épületet körülvevő park is beletámaszkodik a művészi összhang formálásába, ott távlati felvételekkel, parkrészletfotókkal szolgál. Néhány távlati felvétele a kiadványnak városképi-részlet bemutatását célozza. A népi építmények nagy számban történő szerepeltetését már említettük a faépületek fotoanyagával kapcsolatban. Külön ki kell azonban emelnünk a kötet gondosságát, amellyel az ipari műemlékek képanyaga felé fordul.

A könyv a fényképfelvételekhez csatolt jegyzékben közli — lexikális tömörséggel — az építéstörténeti adatokat, évszámmal, művész névvel együtt.

A kiadvány — úgy látszik — az ismertebb, sokszor publikált fényképanyagot mellőzni igyekezett. Látjuk ezt abból a körülményből, hogy a Wawel világhírű részleteiről aránylag kevés felvételt közöl, a közismert krakkói Sukiennice-t pedig hiába keressük a képek között.

Végző összegezésben úgy látjuk, hogy a kötet hibátlanul oldotta meg feladatát. Ennek a kiadványtípusnak, amelybe az »Architektura Polska« is tartozik, leglényegesebb része a képanyag. A 17 oldalas szövegrész sem pozitív, sem negatív értelemben nem döntheti el a kötet sorsát. Tisztában vagyunk vele, hogy a lengyel építészet történetét nem lehet — úgyszólván még vázlatosan sem — 17 oldalba sűríteni. A kötet mondandója tehát lényegében a képanyagra hárul. A válogatás szakszerűsége, a képek száma, a felvételek minősége dönti el, milyen összbemutatót nyer az olvasó a lengyel építészetéről. A lengyel kiadvány szerzője teljes mértékben tisztában van ezzel a módszertani követelménnyel. A kitűnően válogatott, reprezentatív képanyag hiánytalanul megoldja a ráháruló feladatot, a szövegrész pedig gondos kiegészítője a felvételeknek.



Az »Architektura Polska« kapcsán szeretnénk rámutatni azokra a módszertani azonosságokra, amelyek a lengyel kiadvány és Gerő László nemrég megjelent »Magyar építészet« c. könyve között bizonyos rokon-ságot teremtenek. Ennek a rövid egybevetésnek természetesen nem lehet célja a magyar kötet bírálata, csupán a két kiadvány azonosságaira és ellentéteire utal. A két könyv felépítése hasonló: rövid, összefoglaló szövegrész és jelentős képanyag. A két szöveg nagyjából egyezően oldja meg a problémát, eltérések inkább a képanyag összeállításánál mutatkoznak. A lengyel kötet 449, a magyar kiadvány 209 fényképet mellékel. Ebbe a 209 felvételbe a romantikus és eklektikus korszak anyaga is bele van sűrítve, míg a lengyel képanyag már a XIX. sz. közepével lezárul. Ezzel a néhány adattal már rá is világítottunk a magyar kiadvány korlátaira és vele szemben a lengyel kötet tágabb horizontjára. A lengyel mű számos lehetőségét: a sok részletfelvételt, épület-tagozatok, interieurök, szobrászati és ornamentális részletek bemutatását hiába keressük a magyar kiadás-ban. A népi építkezés, a népi és monumentális építészet kapcsolatának feltárására sem nyújt a lengyel kiadvány-nál viszonylag kisebb és kötöttebb felvételszám lehetőséget. Amíg az Architektura Polska a szövegben fel-vetett utalások sokszólamú kibővítését nyújtja a pom-pás képanyaggal, addig a magyar kiadvány, sajnos, a képanyagban is csak az utalásra szorítkozik.

A lengyel kiadvánnyal kapcsolatosan megemlíthet-jük még, hogy az igényes, egésszvszonba kötött könyv orosz, angol, francia és német összefoglalást is tartal-maz, jelölül annak, hogy a kötet külföldön is szolgálni kívánja a lengyel művészet ügyét.

CS. NAGY ZSUZSA

GERKE, FRIEDRICH:

#### FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE UND CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE

I. Baden Baden, 1952. 192 l.

II. Baden Baden, 1953. 442 l.

A későantik és koraközépkori művészet kérdéseivel foglalkozó nyugat-európai szakemberek 1950-től kezdve rendszeresen összegyűlnek hol az egyik, hol a másik városban, hogy eredményeikről beszéljenek. Ezeket az előadásokat a tárgykörbe tartozó egyéb tanulmányok-kal 1952-től »Művészettörténeti és kereszténységészeti kutatások« címmel évkönyvszerűen ki is adják. E kiad-vány célja és feladata »a koraközépkor sötét századai-nak a történelem és egyháztörténelem kereteiben való vizsgálata, továbbá hozzájárulás egy új korszakbeosztás megállapításához és az első évezrednek a művészet-történet általános folyamatába való besorolásához, végül a későközépkori és újabbkori művészettörténetnek az első évezred szempontjából történő revíziója«. E kérdések megoldásában az előző külön hangsúlyozza a korszak klasszikus csúcspontjainak (Nagy Konstantin, Nagy Károly és az Ottók kora) kutatása mellett az átmeneti és válságkorszakoknak fontosságát. A tanulmányokat a szerzők anyanyelvén jelentetik meg. Az évkönyv szép kiállítású, számos kifogástalan illusztrációval. Az 1952. évi kötet a későantik és bizánci művészet egyes részlet-kérdéseivel foglalkozik, az 1953-as pedig a középkori keresztény művészet korfordulóinak problémáit vilá-gítja meg. Ez utóbbi tehát túlmegy az első évezreden és a román, sőt gótikus művészet néhány jellegzetes területét is megvizsgálja.

A fentvázolt célkitűzések kifejezetten történeti igényt támasztanak a munkatársakkal szemben. Ha az évkönyvek általában használható anyagot is adnak a kor történeti fejlődése szempontjából, aligha tagadható, hogy az írók nagy része a történeti háttér megrajzolását túl a történeti következtetéseknek a művészeti alkotáso-kon keresztül való levonásáig ritkábban és kisebb mér-tékben jut el. A stiluskritika és a szellemi történeti

fejtegetések uralkodnak, a művészet társadalmi és gazda-sági összefüggései kevéssé domborodnak ki. Vannak olyan cikkek is, amelyek kísérletet sem tesznek arra, hogy a formai elemzések és összehasonlítások mögé tekintsenek és érzékeltessék a történeti erők mozgását, a művészi alkotásoknak azokkal való szerves kapcsolatát. — Mindemellett a két kötet tanulmányai számos olyan megfigyelést és eredményt közölnek, amelyek egyrészt elmélyítik az első évezred kevéssé ismert művészeti tevékenységéről való tudásunkat, másrészt az európai művészet fejlődésének lényeges mozzanataira vetnek közvetlen fényt.

Igy pl. igen figyelemre méltóak azok a 1949–51 közt végzett ásatások, amelyek a kölni Gereon tem-plom és a trieri dóm római épületelőzményeit sok tekintetben tisztázták. A háborús sérülések következtében lehetővé vált a Gereon templom alapos megkutatása. Ennek eredményeképpen az épület származása végle-gesen tisztázódott, amennyiben eredete a IV. századi ókeresztény templomra vezethető vissza. Az Armin von Gerkan által ismertetett kölni kutatásoknál nagyobb jelentőségű Theodor Konrad Kempff tanulmánya, amely a trieri római város nagyméretű kettős bazilikájának lényeges kérdéseit tisztázza az 1949-től 1951-ig folytatott ásatások alapján. A nagyobbik bazilika sokszögű szentélyépítménye alatt egy későrómai díszterem aránylag kitűnő állapotban fennmaradt alakos fal-festményei kerültek elő. Valószínű feltevése, hogy a nim-busszal ellátott, császári diadémus női alakok közül az egyik Heléna császárnő, Nagy Konstantin anyja, a másik Maxima Fausta, a császár felesége. Trier Kon-stantin kedves tartózkodási helye volt. A császári palotát ajándékozta Helena Agricius püspöknek, aki azt a trieri püspöki templommá és székhellyé fejlesztette. A IV. századi hatalmas méretű kettős templom keleti fele fölé épült a középkori dóm és a Mária-templom. — A bizánci építészet két alapvető alaprajzi elrende-zésű templomtípusának, a görögkereszt alakú kupolás templomnak és e központi típus hosszajósá alakí-tásának eredetéhez járul hozzá Kurt Erdmann és Hans Hörmann tanulmánya. Erdmann új anyaggal támasztja alá a négyszögalaprajzú, ötkupolás bizánci templomnak az újíperza tűzszentélyekkel való kapcsolatát, Hörmann pedig az 1950-i ásatások alapján ismerteti a Justinianus által épített Szt. János-templomot Ephesosban. A császár a kalat-semeni Szt. Simeon-templomhoz hasonló elrendezésű régi bazilika helyén a VI. század elején emeltette az új kupolás bazilikát, amelynek jelentőségét a hosszajós és központi elrendezés harmonikus össze-olvasztásában láthatjuk, ami a nyugat-európai templom-építészet fejlődése szempontjából döntő fontosságú lett. Igen jelentősek az ephesosi ásatások által napfényre hozott faragványok is, amelyek a korai bizánci alakos és díszítő szobrászatnak jelentős emlékei. — A bizánci kisművészet formai szerepét világítja meg Jean Porcher rövid közleménye, amelyben egy X. század végi limogesi miniatúrának egy bizánci elefántesontfaragvánnyal való szoros kapcsolatát mutatja ki.

Az 1953-i kötetben Paolo Verzone behatóan vizs-gálja a korintuszi oszlop fő változásait a IV-től a VIII. századig az északi-itáliai művészetben. Deér József egy firenzei elefántesont diptichonban Nagy Károly ábrázolását ismeri fel. Az ikonográfiai eredményeket a történeti forrásokkal értelmezi, s érdekesen világítja meg azt a mélyreható változást, amelynek követke-zésében Nagy Károly és udvara az antik világot megta-gadó, szigorú keresztény felfogástól elfordulva a VIII. század végén a császári Róma eszméinek és külsőségei-nek követőjévé válik. — Ezzel szemben P. Frowin Oslender a kölni Szt. Kunibert-templom úgynevezett »Annus« oltárterítője kapcsán (a terítő közepén az állatkör és a napszakok ábrázolása található) a késő-karoling korszak ábrázoló és díszítő művészetének az antiktól lényegesen eltérő gyökereire mutat rá, melyek közül az egyik legjellegzetesebb az ír absztrakt miniatúra-művészet. — A lombardiai kőfaragók működésére, a művészi központok és a vidék viszonyára Fritz Victor



Arens figyelemre méltó példákat hoz a Mainz környéki Flonheimban fennmaradt, XII. század elejéről származó faragványokkal kapcsolatban. — Az érett és késői középkor jelképes ábrázolásainak szövevényes tartalmi kérdéseit világítja meg Erika Doberer és Robert W. Horst tanulmányai. Doberer a mainzi dóm nyugati szentélyrekesztőjének boltozati faragványaiban a királlyá való felkenés szimbolikáját ismeri fel, és a mainzi dóm-múzeum híres szalagos fejté ezel kapcsolatban értelmezi. Horst Dürer Melancholiájának ábrázolását és tartalmát a firenzei újplatonikus bölcsülethez köti, forrását ebben állapítja meg.

A két kötet azonban a fentiekől eltekintve közelebbről is érdekel bennünket. Az elsőben ugyanis egy, a másodikban három hazai tárgyú tanulmány jelent meg. Ha ezekhez még hozzávesszük Klaus Wesselnak a múlt századi híres Fejérváry-gyűjteményből származó, V. század eleji, vadászatot ábrázoló elefántcsonttábláról szóló tanulmányát is, akkor megállapíthatjuk, hogy a magyar vonatkozások viszonylag elég jelentős helyet kaptak a kiadványban.

Az 1952-i kötetben Friedrich Gerke a pécsi dómplébánia hatalmas boltozatos pincéjéből nyíló, 1939-ben felfedezett festett sírkamrának ábrázolásaival foglalkozik. A gyengébb színvonalú, IV. század végén keletkezett festmények ikonográfiai programját meggyőzően fejti ki. A kis, íves ajtón bejutónak először a zárófal díszítése tűnik szemébe. A fülkében megjelenő kancsó és a fölötte emelkedő mező gyümölcsöt hordó szőlőtövei Krisztus vérének jelképezik, amely az ábrázolás alatti sírládában fekvő halott számára az üdvözülés lehetőségét szerezte meg. A sírláddal szemben lévő és a bejáratot keretező falon a rombuszos ráccsal és fűcsomókkal jelképezett paradicsomkert primitív ábrázolása látható, ahová Krisztus halálának érdeme folytán a hívő lélek eljuthat. A sírkamra bejárata tehát egyszerre kettős, egymással ellentétes értelmet nyer. Kívülről jöve a halálhoz, belülről nézve az örök élethez vezet. Sírbéjárathból így válik a paradicsom kapujává. — A pécsi sírkamra faldíszítése formai sajátosságait Gerke számos késői római katakombafestményben találja meg. Ezzel kapcsolatban több példát sorol fel. Így arra a következtetésre jut, hogy a római hagyományok felhasználásának kérdését a jövő — pannóniai keresztény művészetre vonatkozó — kutatásoknál az eddiginél sokkal nagyobb figyelemmel kell részesíteni. Kár, hogy a szerző az érdekes ikonográfiai és tartalmi eredmények történeti vonatkozásait nem is érinti.

A magyar keresztény művészet kezdeteinek egyik fontos összefüggését: a bizánci összefüggéseket vizsgálja Bárányné Oberschall Magda terjedelmes tanulmánya a Magyarország területén talált bizánci mellkeresztokról. A cikkíró főként Moravcsik Gyula kutatásai alapján röviden összefoglalja azokat a történeti adatokat, amelyek még a honfoglalás előtti időktől kezdve a magyarság mind szorosabbá váló bizánci kapcsolatait bizonyítják. E kapcsolat főként a XI. században vált erős, majd a XII. század közepén újból előtérbe nyomul. A keresztábrázolások ikonográfiai fejlődését Bárányné tömören összefoglalja, kimutatva a keresztrefeszített Krisztus VI. századi szíriai eredetű megjelenítésének lassú kialakulását és elterjedését. A túlnyomórészt bronzból készült kereszték ikonográfiája Bizáncban ugyan már a honfoglalás előtti időben kifejlődött, hazánkban azonban csak a honfoglalás után tűnik fel tekintélyes számban, mégpedig elsősorban a Tisza—Maros szögben és a Tisza középső folyása vidékén, valamint a Dunántúl északi felében, vagyis főként a Gyula és a fejedelmi törzs szállásterületén. Ezzel szemben a honfoglalás előtti északi és nyugati sláv területekről e leletek hiányzanak. Bárányné a bronzkereszték között három egymástól jól elhatárolható csoportot különböztet meg. Az első csoportba azok tartoznak, melyek előlapjukon Krisztust, hátlapjukon az imádkozó Máriát mutatják, medaillonokkal, mellképekkel vagy azok nélkül. Az ábrázolások túlnyomóan domborítottak, kisebb részben bekarcoltak. E csoport a X—XI. századból való.

A második csoport sokkal későbbi és a XII. század közepétől a XIII. század első negyedéig terjed. Ennek jellemzője a végein lekerekített görögkereszt. E két csoport példányai bizánci készítmények, amelyek hazánkba behozatal révén kerülnek. Ezzel szemben a harmadik, XI. századból való csoport legalábbis részben belföldi eredetű, vidékies alkotás, pontos bizánci megfelelői hiányoznak. A csoportokat a tanulmány végén a cikkíró jól áttekinthető jegyzékbe foglalja. Ugyancsak közli a lelőhelyek térképét is, amelyen szemléletesen láthatók a kereszték elterjedése és előfordulási csomópontjai. Vizsgálatai végeredményeként Bárányné megállapítja, hogy e bizánci importmunkák a X—XII. század között főként tiszta magyar települési területeken bukkannak fel nagy számban, ami arra vall, hogy a bizánci kereszténység szerepe a XI. században számottevőbb volt, mint ahogyan azt az eddigi kutatások feltételezték. Géza fejedelem és Szent István térítései a keleti kereszténység terjeszkedését nem tették lehetetlenné, hiszen akkor még a végleges egyházszakadás sem történt meg. Az egyházszakadás beálltával, a XI. század végén, egyszerre eltűnnek a bizánci ereketartó kereszték s csak a XII. század közepén, a bizánci birodalommal való szoros politikai kapcsolatok kialakulásakor bukkannak fel újból a bizánci iparművészet e jellegzetes termékei. A leletek kora tehát a magyar-bizánci kapcsolatok erősségének fokát is jelzi.

A magyar románkori építészet egyik alapvető kérdését, a kéttornyos homlokzatú, háromhajós, kereszt-hajónélküli bazilikák fejlődését, formai és történeti alakulását világítja meg Bogay Tamás lendületesen megírt tanulmánya. A külföldi, főként német szakirodalom a magyar építőművészet e jellegzetes csoportját főként Hamann és Donin kutatásai alapján a normann invázió és bécsi építőműhely körébe utalja, teljesen ezektől függően tárgyalja, kitolva ezáltal a magyar románkori építészeti keletkezési idejét gyakran a tatárjárás utáni időre. E megállapítások azonban tisztán formai összehasonlítások tanúságán nyugszanak, legtöbbnyire a szóban forgó épületek és a keletkezésükkel kapcsolatos történeti tények ismerete nélkül. Ennek következménye pl. az, hogy a Viktor Roth szerkesztésében megjelent és az erdélyi német művészetet tárgyaló kötet a harinai templomot társtalannak ítéli és a gyulafehérvári székesegyház mai épületét egészében és részleteiben a tatárjárás utánra teszi. Bogay egyrészt kimutatja, hogy a tatárjárás súlyos pusztításai nem jelentettek olyan katasztrófát az ország akkori építményei számára, hogy 1242 után mindent újjá kellett volna építeni, másrészt az úgynevezett bencés típusú templomok stílusbeli fejlődését, történeti feltételeit elemezve kimutatja, hogy a XII. század második felétől a XIII. század közepéig főként a magyar nemzetségek mecénási és kegyúri tevékenysége tette lehetővé e templomok létrejöttét, szerkezeti és díszítési sajátosságait. Az ákosi templomtól a zsámbéki templomig terjedő sereg-szemle világosan bizonyítja, hogy a fejlődés tetőpontján álló Lébény-Ják-Zsámbék csoport létrejöttének előfeltételei mind formai, mind történeti szempontból hazai földön megvoltak. E nemzeti monostorok szerkezete, felépítése, díszítése az európai kapcsolatok ellenére is lényegében belső fejlődés eredménye. A nemzeti alapítások már a XI. században elkezdődnek, a típus azonban a XII. században fejlődik ki s virágkorát a XIII. század első felében éli. E templomok igen változatos és így egyáltalában nem azonos kivitelezése azt bizonyítja, hogy létrejöttüket nem egy meghatározott építőpáholynak, hanem tipikusan románkori, a megbízók és a lehetőségek szerint változó mesteremberekből álló, különböző műhelyeknek köszönhetik. Ezek munkáját pedig döntően befolyásolta a megbízó akaratára. — Bogay tanulmánya a fenti kérdés átfogó és áttekinthető, történeti és formai szempontból való tömör összefoglalása révén a magyar szakirodalom számára is hasznos és gondolatébresztő annak ellenére, hogy számunkra újat nem mond. A tanulmány igazi jelentősége azonban az, hogy a nyugati és főként német kutatók



előtt kézzelfoghatóan rámutat arra »az általános módszerbeni tanulságra, hogy a kelet-középeurópai művésztörténet kérdései csak a nyugati vagy különösen csak a német fejlődés alapján és a kérdéses népek emlékeinek és történelmének alapos ismerete nélkül soha nem lesznek megoldhatók.«

Bogyay Tamás fentebb ismertetett tanulmányát érdekesen egészíti ki Ingeborg Hoefelmayer dolgozata, amely a jáki templom nyugati főkapujának díszítérendszerét vizsgálja. Aprólékos és pontos megfigyelésekkel megállapítja, hogy a jáki kapu díszítése teljesen a síkban fejlődik ki, alkalmazkodik a főfal, ill. az egyes kapurétegek felületéhez s így szinte szönyegszerűen jelenik meg, ellentétben a lébenyi déli kapu plasztikus és három kiterjedésben kifejtett mértani díszítésével. A cikkíró megállapítja, hogy ez a díszítési módszer egyéb korabeli magyarországi kapukra is jellemző (Buda, Nagyboldogasszony-templom DK-i kapu, Illés, nyugati kapu). Ezzel szemben kifejti, hogy a német és osztrák kutatók által a jáki kapu forrásaként tárgyalt Bécs-környéki mértani díszítésű kapuzatok formai kialakítása a jákival ellentétben nem a síkban fejeződik ki, hanem a térben épül fel, plasztikus és így a jákival ellentétben merőben más díszítő-módszer eredménye. A cikk érdeme, hogy részletes vizsgálattal kimutatja a jáki kapu díszítésén azokat a sajátosságokat, amelyek különben a magyar románkori kőfaragás egyéb területein is túlnyomórészt megtalálhatók és a hazai kutatás által ismertek. Kár azonban, hogy a lébenyi kapu már említett sajátosságait nem magyarázza meg közelebbről és nem mutat rá arra, hogy a lébenyi déli kapu jákival ellentétben kifejtett díszítési módja milyen összefüggésben van egyrészt a magyar, másrészt a Bécs környéki fejlődéssel, amely utóbbival a cikkíró azonos formai elveket állapít meg a lébenyi déli kapun is. Ilyen módon amilyen meggyőző a jáki és a vele rokon kapudíszítéseknek a Bécs környéki iskolával való ellentétes törekvése, annyira megoldatlan marad a lébenyi déli kapunak ilyen összefüggésben való helyzete. — A cikk tisztán formai vizsgálódásokat tartalmaz, amely történeti értelmet Bogyay fentebbi tanulmánya által nyer, úgyhogy annak kiegészítéseként fogható fel.

Kétségtelenül öröndetes, hogy az ismertetett két kötet a középkori európai művészet egyéb kérdései mellett aránylag ilyen bőven foglalkozik a magyar középkori művészet fontos kérdéseivel. Az említett dolgozatok anyaggyűjtése, illetőleg megírása túlnyomórészt a II. világháború alatt történt. A cikkírók azonban azóta elszakadtak anvagutól és a hazai kutatás utolsó 10 évi erőteljes fejlődésétől. Így e kiadványsorozat további kötetiben a magyar középkori művészet hasonló hangsúlyú szereplése aligha várható.

ENTZ GÉZA

POGÁNY FRIGYES:

## TEREK ÉS UTCÁK MŰVÉSZETE

Bp., 1954. Építésügyi Kiadó, 213 l., 179 kép, 13 tábla.

Szerző ebben a könyvben a Magyar Építőművészek Szövetsége Mesteriskoláján elhangzott előadásainak anyagát foglalja össze. Nem teljes városesztétikát kívánt adni, sem fejlődéstörténetet, hanem a városépítészet legfontosabb tételeinek: a tereknek és utcáknak esztétikai elemzését és értékelését. A történeti fejlődés sorrendjében, de műtörténeti igény nélkül vizsgál és ismerteti létező városépítészeti alkotásokat. Így vezeti el az olvasót terek és utcák esztétikai hatásának, egyúttal a városépítészeti formaalkotás változásainak megismeréséhez és értékeléséhez.

A rövid bevezetés főként a városépítészet műfaji problémáiról és az elemzés módszeréről szól. A könyv fejezetei ismertetik az ókor, a XIII. és XIV. század, a XV. és XVI. század, a XVII. és XVIII. század, majd a XIX. század jelentősebb tereit, utcáit, városépítészeti

együtteseit. Külön fejezet szól a magyar városépítészeti együttesekről. A felsorolt fejezeteket rajzos tárgymutató egészíti ki, amely azonos méretarányban és így összehasonlítható alkalmas módon ábrázolja a tárgyalt tereket, utcákat. Gazdag, jól megválasztott és elrendezett képanyag segíti az olvasót a szöveg megértésében, a képek mérete azonban a témák jelentőségéhez mérten általában kicsiny. A fényképek mellett gondos rajzok is tájékoztatnak a terek, utcák alaprajzáról, térfalairól, a fontosabb nézőpontokról, látószögekről. Néhány sajtóhibától és a nyomás helyenként váltakozó élességétől eltekintve, a könyv öröndetes szép kiviteli.

\*

Pogány Frigyes könyve érdemes arra, hogy elmélyedjünk benne, bővebben szóljunk értékeiről, de hiányairól is. Targya, szerzője és a tárgyalás módja egyképpen igényeket kelt és így igényeknek kell lenniük.

Városesztétikai szakirodalmunk mindeddig néhány tanulmányból vagy másirányú munkák idevágó utalásaiból, fejezeteiből állt. Ennek a könyvnek jelentősége mindenekelőtt az, hogy egészében városesztétikáról szól. Szerző pedig, aki sok éven át előadásával, tanulmányával művelte és fejlesztette a városesztétikát, most lépett első ízben terjedelmesebb, könyvalakú művel is a nyilvánosság elé.

Legfőbb érdeme a módszeresség, gondosság és elmélyülés, amivel a témához nyúl. Kerüli a könnyen kínálkozó elkalandozásokat a műtörténetbe. Pontos vizsgálódásra és elemzésre törekszik, amelynek tárgya a vizuális hatás, alapja pedig az a felismerés, hogy a városépítészeti alkotások érzékelése nagyjából az időbeli folyamat. Szemléletének ez az erőssége és részben újszerűsége. Azzal, hogy vizsgálódását mindig a vizuális hatásra korlátozza, a lényegileg formai szemlélet keretei között marad. Azzal pedig, hogy a városépítészeti műfajának helyzetét a térbeli és az időbeli művészetek választóvonalán ismeri fel és alkotásainak hatását időbeli folyamatként is vizsgálja, az elemzés és értékelés lehetőségeit jelentős mértékben növeli. Az optikai tényezők, a kedvező látószögek elemzését kiterjeszti pszichológiai tényezőkre is. A fáradás, megpihenés, a testmozgás lényeges szerepet kap megfigyeléseiben és értékelésében. Az optikai-pszichológiai tényezők vizsgálatával és az érzékelés időbeliségének kidomborításával, úgy hisszük, a városesztétikai elemzéseknek egyfelől humánus, másfelől objektív értékelésre alkalmas alapjait veti meg.

A példák megválogatása szerencsés, elemzésük többnyire meggyőző, némelykor kivételesen mélyreható. (Pl. Piazza di S. Marco, Piazza del Popolo, Piazza di S. Pietro.) Ennyire a vizuális szemléletre és a városépítészet sajátos törvényszerűségeire alapozott, egyben elmélyült elemzésekkel a legjobb külföldi, hasonló tárgyú művekben is ritkán találkozunk. Megfigyelései kiterjednek elhanyagolt vagy eddig fel nem ismert részletekre is, így a terek alapsíkjának a térhatást fokozó tagolására, vagy pl. arra, hogy a barokk-korban megnyitott távlatokat gyakran a klasszicizmus alkotásai zárják le.

A magyar városépítészeti együtteseket tárgyaló fejezet elkülönülő, de értékes kis tanulmánynak tekinthető; a magyar városok sajátosságainak alapos ismeretéről tanúskodik és magja lehet egy erről a témáról szóló nagyobb munkának.

Mindaz, amit a könyvben hiánynak tekinthetünk, részben összefügg már említett érdemeivel. Szerző némelyik törekvést ugyanis nem viszi teljesen véghez, vagy pedig túlságosan is végezhetségre.

A műtörténet felé az elhatárolás nem mindenütt éles. A könyv célját teljesen betöltené jól megválasztott példák kimerítő elemzésével és értékelésével, szerző mégis többször (pl. a középkort és a barokkot tárgyaló fejezetek végén) vázlatos műtörténeti utalásokkal igyekszik a fejlődésről kerek képet adni, ami műtörténetnek és esztétikai értékelésnek egyaránt kevés. Ezek az inkább eljeség kedvéért odaírt sorok az olvasónak kevesetmondanak.



Az optikai-pszichológiai tényezők szerző szemléletében és értékelésében mintha aránytalanul nagy helyet foglalnának el. Az, hogy mindig a vizuális hatásból indul el és magából a formából jut következtetéseire, vitathatatlanul helyes. De az esztétikai hatás túl bonyolult komplexus, semhogy egyik-másik bármily fontos tényezőjét deledgethessük. És talán legbonyolultabb éppen a városképek esztétikai hatása, ahol tér és idő, jelen és múlt, látvány és tudat, benyomások és emlékek keverednek. Tartalom és forma elválaszthatatlanságának az értékelésben is meg kell nyilvánulnia, mert az eltolódás bármelyik irányba sematizálásnak nyithat utat. Szerző nagy lépéseket tett az esztétikai élmények optikai tényezőinek felismerése, rendszerezése terén, és ez a téma akár külön tanulmányt is érdemelne. Sőt még a könyv bevezetésében is helyénvaló lett volna, hogy pl. a látószögek vonatkozó megállapításainak elvi alapjait megvilágítsa, ez a későbbiekben kissé hiányzik. Mégis, úgy véljük, általános esztétikai értékelés esetén — mint jelen esetben is — a tényezők nagyobb egyensúlya szükséges.

A hiány a tartalmi vonatkozásokban érezhető, ha nem is mindenütt, de gyakran. És itt hangsúlyozni kell, hogy a könyv való hatásáról szólunk, arról a végső benyomásról, amit olvasójában hagy, — felsorolt adatok, szerző tárgyi tudását igazoló mondatok ezen lényegileg nem változtatnak. Akár helyismeret, akár más élmény híján, a terek, utcák szépségét nem mindig teszi világossá az olvasónak, főként azért, mert tartalmuknak (hátterüknek, szerepüknek) és a városképek keltette bonyolult emócióknak csak néhány tájékoztató vagy éppenséggel stilizált mondat jut. Nem mindig látjuk eléggé a terek, utcák kapcsolatát a város egészével sem, holott legkevésbé a városépítészeti alkotásai választhatók el a helytől, környezetüktől. Az a feltevés, hogy egy városképet környezetének ismerete nélkül, mintegy bekötött szemmel odavezetve megérthetnénk, — amit fejtegetéseiben ő maga is abszurdumnak említ (95. l.) —, még elméletben sem állhat helyt, márpedig elemzéseit nem egyszer közel állnak ehhez. Mindez leginkább az ókori, kisebb mértékben a középkori fejzetre áll és fokozatosan csökken az újkor városépítészeti alkotásainál. Itt már szerző érezhetően közvetlen, nagy élményekből táplálkozik, stílusa is tartalmasabbá válik. Az említett kiváló elemzések alig kelthetnek hiányérzetet, csaknem a legtöbbet adják, amit műalkotás leírása adhat, a műalkotás tartalma és formája tekintetében egyaránt.

Nem vitás, hogy az ókor emlékei és a róluk való élményszerű tapasztalásaink hiányosak, az sem, hogy a barokk-korban jöttek létre a ma is fennálló legnagyobb szabású városépítészeti együttesek. Mégsem tévedünk talán, ha úgy véljük, hogy szerzőt valójában a barokk kor igézi meg, az egyházi és a világi hatalom monumentális, ünnepélyes alkotásai, a szubordinált tér- és útrendszerek szinte lenyűgözik. Ennek több tanújelét adja közvetve, könyve egészében is. Így pl. az utcát eleve alárendeli a térnek, az utca lényegi tartalmát a mozgásban, a közeledésben, a térét a célhoz érésben látja, ami — ha jellemző is — de általános érvényűnek nem mondható. Utcaikon, tereken ögyelegni, élni is lehet és voltak korok, amelyekre ez jellemző is volt. Gyakran, sőt túl gyakran említi az utcák »sodrás«-át, »sodró«-hatását — ez is az előbb jellemzett szemléletre vall. Egyébként az utcákkal a könyv címétől eltérően, viszonylag keveset foglalkozik, többnyire csak terekhez vezető, tereket előkészítő utcákkal. Nem érinti a különböző útrendszerek (derékszögű-négyszöges, radiális-koncentrikus stb.) esztétikai hatását sem. Az utca esztétikai problematikája jóval kisebb részt kap fejtegetéseiben, mint a tereké.

A legsajátosabb azonban az — és véleményünk szerint szerzőnek a barokk-korhoz való tapadását igazolja —, hogy műtörténeti, építészeti tudása ellenére, jóval nagyobb súllyal foglalkozik a terekkel, térformákkal, mint a tereket alkotó, határoló tömegekkel s architektúrájukkal. Némelykor — mint pl. a Madeleine, az Arc

de Triomphe esetében — nélkülözzük az épületek meghatározó jelentőségű tömegének, architektúrájának méltatását. Sőt, szerző már a könyv címével is vizsgálódásait eleve terekre, utcákra korlátozta. A barokk rendelte így alá a tömeget a homlokzatnak, az architektúrát a távlati vagy térhatásnak, s ő is mintha akaratlanul ezt tenné. Holott van a városépítésznek másik aspektusa, a városépítészeti alkotásoknak másik fajtája is: a térben álló, a teret szervező tömegeké, épületszortoké, mint maga az Akropolisz, a Mont St. Michel, vagy a szerző által ilyenként és egyedül ilyenként említett berlini Gendarmenmarkt. Ezek azonban már nehezen illeszthetők egy terekre és utcákra korlátozott város-esztétikai vizsgálódásba.

Így tehát Pogány Frigyes szemléletében a városépítészeti alkotások elsősorban terek, utcák, és ezek a terek, utcák — főként a terek — úgy tetszik, elsősorban negatív formák, térformák. Határoló tömegek, tartalmuk, kapcsolatuk az étellel és az egész várossal — ha nem is mindig, de sokszor — mintha hátrább szorulna. A műalkotások ezáltal veszítenek teljességükből, léte-szerűségükből és némiképpen elvonttá válnak nála. Ez egyfelől ereje, mert ez teszi képessé a módszeres vizsgálódásra, — másfelől szemléletének korlátja is, mert szűkebbre vonja a kört, amit minden igazán műalkotás — szép város vagy épület, tér vagy utca, kép vagy szobor — és maga a művészet az emberi életben betölt.

\*

Többet kértünk számon ettől a könyvtől, mint amennyihez jogunk lett volna, hiszen korlátozott céllal készült és ezt csaknem hiánytalanul tölti be. Élvezetes és tanulságos áttekintést nyújt a terek, utcák művészetéről, felismerései gyakran újszerűek és mindig hitelesek. Joggal úttörőnek is mondhatjuk ebben a témakörben. De éppen ezért kellett a figyelmet a városesztétika olyan oldalaira is irányítanunk, amelyek a könyvből kevésbé tűnnek elő — miként nem ismertünk még meg egy épületet, ha csak a főhomlokzatát láttuk, s nem jártuk körül, nem láttuk belsejét. Ilyen főhomlokzatot mutat ez a könyv is, pedig szerzője jól tudja, mi rejlik mögötte.

Hisszük, hogy Pogány Frigyes tovább halad a városesztétika egésze felé, és ezen az úttján nemcsak az elismerés segítheti, hanem a bírálat is. A téma csábító: — ma még nem látjuk teljes világossággal, hogy miért szép, miként válik széppé jelenünk foglalatja, múltunk legnagyobb méretű emlékműve, a város. Az olvasó még többet kíván megtudni a város szépség titkairól, mert érdeklődését a könyv felkeltette, és ez lehet a szerző igazi elégtétele.

GRANASZTÓI PÁL,

BANNER J., LÁSZLÓ GY., MÉRI I., RADNÓTI A. (szerk.)

## RÉGÉSZETI KÉZIKÖNYV I. GYAKORLATI RÉGÉSZET

Bp., 1954. Tankönyvkiadó Vállalat, 444 l., XLII. tábla.

Régészeti életünk régóta mutakozó hiányát pótolja e kötet. Most, amikor az utóbbi idők nagyarányú terv-ásatásai és a kisebb méretű, de nem kisebb igényű mentőásatások egész sora követeli meg régészeinktől, hogy tudásuk legjavát adják a felmerült különböző munkák elvégzésekor, igen nagyjelentőségű azoknak a kutatási elveknek és szempontoknak írásban való lefektetése, amelyekről szóban már több vita folyt. A terv-szerűség régészeti kutatásainkban nemcsak a kutatási területeknek bizonyos központi problémák szerinti megválasztását jelenti, hanem jelenti egyben az ásatások, kutatások egységes szempontok szerinti végrehajtását is. A régészet nem öncélú tevékenység, amely arra szolgál, hogy a múzeumok műtárgyait szaporítsa vagy néhány romkerttel gyarapítsa az országban levő hasonló jellegű



maradványok számát, hanem történettudomány, amely arra hivatott, hogy speciális módszerekkel gyarapítsa ismereteinket egy-egy korszak, egy-egy társadalom életéről. Ha tehát a régészetben különféle ásatási módszerekről beszélünk, ez annak érdekében történik, hogy az ásatásokból leolvasható jelenségeket mind pontosabban és a lehetőségekhez képest a legteljesebben rögzíthessük, hogy így minél szélesebb alapokra helyezhessük az egyes korszakokról szerzett ismereteinket. Ehhez a tervszerű munkához igen nagy segítséget nyújt a régészeti kézikönyv.

A kötet három nagy fejezeten keresztül tárgyalja a régészeti munka menetét: az egyik maga az ásatás, a másik a leletek kezelése, restaurálása, a harmadik a rendezés problémáival foglalkozik. E három nagy fejezet felőli mindazokat a tudnivalókat, amelyek szükségesek az ásatások előkészítéséhez, végrehajtásához és az előkerült anyag további kezeléséhez. Részletezi a terv- és mentőásatások feladatait, majd sorra veszi a különböző objektumoknál kialakult legmegfelelőbb feltárási módokat. Szerencsés a különböző korszakokra jellemző temető-, telep-, épület- stb. típusok ismertetése, hisz igen sokszor előfordul, hogy az egy bizonyos korszakkal foglalkozó szakember a terepen különböző korszakok maradványaira bukkan, jó tehát, ha nagyjából tájékozódni tud előre, hogy mivel is számolhat az ásatás folyamán. Részletesen ismerteti a kézikönyv az ásatási terület és a megfigyelt jelenségek rögzítési módjait — hisz jó felmérések, rajzok és ásatási napló nélkül a legjobb módszerekkel végzett kutatás is kárbavesztett munka és egyben esetleg pótolhatatlan veszteség a tudomány számára. De igen nagy károkat okozhat a feltárt anyag rossz kezelése, összekeverése, a helyszíni vagy későbbi restaurálás hiánya is. Ezeknek a problémáknak a megoldásához akar hozzásegíteni a kötet második része. A restaurálás elvi problémái még sok esetben vitatottak, a konzerválásoknál sem dolgoznak mindenütt teljesen megbízható módszerekkel, egészben véve azonban igen helyes az eddig elért eredmények rögzítése. A harmadik fejezet röviden tárgyalja az anyag leltározásának, raktározásának kérdéseit, a kiállítás elvi és gyakorlati szempontjait, valamint az anyag közlésének előkészítését. Ez utolsó fejezet csak néhány, inkább elvi jellegű kérdést közöl. Futólag érint olyan problémákat, amelyek komoly irodalmat érdemelnének — de ezeknek a problémáknak a részletezése már nem volt és nem is lehetett a feladata a kötetnek.

A kötet írói tudományunk legjobb szakemberei közül kerültek ki, akik hosszabb ásatási tapasztalataik legjobb eredményeit rögzítették. Fiatal régészeink — akik még nem, vagy alig vettek részt ásatásokon — olyan munkát kapnak a kezükbe, ami — ha a gyakorlati tapasztalatokat, ásatásokon való személyes részvételt nem is pótolja számukra, de — olyan szempontokat nyújt, amelyek megkönnyítik számukra azt a munkát, amelyet mások talán kisebb-nagyobb hibák és szomorú tapasztalatok árán szereztek meg maguknak. A kötet az »Egyetemi tankönyv« sorozatban jelent meg, ez is hangsúlyozza ifjúságnevelő szerepét.

A különböző ásatás-technikai, restaurálási szempontok írásban való rögzítése azonban nemcsak a kezdő régészek számára fontos, a tapasztaltabb kutatók sem forgatják hiába. Az egyik — amire az előbbiekben már utaltam — az, hogy a szakma egy bizonyos területén jártas kutató szembekerülhet a kutatási területétől idegen leletanyaggal is, amit épp úgy fel kell tárnia s meg kell őriznie, mint a saját anyagát. Régen előfordulhatott az, hogy a római épületeket feltáró kutató minden megjegyzés nélkül elbontotta a ráépült középkori maradványokat, ez azonban a legnagyobb mértékben ellenkezik mai tudományos felfogásunkkal. Sokszor épp az ilyen továbbélések vetik fel a legérdekesebb problémákat. Így az egyes területeken kevésbé jártas ásatónak sokszor komoly segítséget jelenthet a kézikönyv. De van még egy szempont, ami szintén a tapasztaltabb kutatók számára jelentős: az egyes módszerek írásban való rögzítése sokkal inkább ad alkalmat bizonyos esetekben

a bírálatra és javításra, mintha csak beszélünk ezekről. Akadhatnak ellenkező vélemények, kialakulhatnak újabb módszerek, amelyeket mindig könnyebb tudatosítani, lehetnek érvek, amelyek mellett jobban lehet harcolni akkor, ha a probléma már egyszer komoly formában felmerült. Példaként — más területről — talán Genthon kis topográfiaját említhetnénk, amelyet igen sokan gáncsoltak a benne levő sok hiba miatt, de a könyv megjelenése óta halomra gyűlnek a kijavított adatok, úgy-hogy már készül a bővített és javított kiadás. Ez az első, hibákkal teli kiadvány nélkül sohasem született volna meg.

Ebben az ismertetésben a régészeti általános problémákra nem akarok kitérni, csak egy területtel, a középkori régészettel, ill. a kézikönyvnek a művészettörténeti vonatkozásaival kapcsolatban szeretnék néhány megjegyzést tenni.

Az egyik szempont, amire rá szeretnék mutatni, a középkori régészet és művészettörténet elválaszthatatlansága s a régészeti elvek érvényesülése a középkori művészettörténetben. Ez utóbbi tudományág feladatai közé tartozik többek között ugyanis azoknak az épületeknek — váraknak, templomoknak, erődöknek stb. — feldolgozása, amelyek részben vagy teljesen elpusztultak, vagy akár épségben maradtak az utókorra. A régebbi művészettörténeti kutatás célja az volt, hogy a kéznél levő néhány történeti adat, elsősorban azonban az épületeken talált részletformák stíluskritikai vizsgálata segítségével meghatározzák a műemlék időbeli, stílus körbeli hovatartozását. Az ásatások célja elsősorban az volt, hogy feltárják magát az épületet és elraktározzák a földből előkerült mutatós leleteket, de a legtöbb esetben ügyet sem vetettek azokra a lehetőségekre, amelyet egy-egy terület pontos ásatási, réteg- stb. megfigyeléssel történt feltárása jelentett. A leletanyagot előkerülési helyétől függetlenül összekeverték, és még jó, hogyha az egyszerű kerámia- és vasanyagot nem dobták ki — mint ahogy erre is volt már példa. Pedig az ásatásoknak szigorúan régészeti szempontok szerinti végrehajtása igen komoly segítséget nyújt a művészettörténeti feldolgozásokhoz. Kutásainkban a történeti szempontok bevezetése megköveteli a feldolgozott objektum minden szempontú vizsgálatát: ki kell bogoznunk a pontos történetet a különböző ide vonatkozó írott forrásokból, meg kell ismernünk az épület eljárt, rendeltetését, építetőjét, tulajdonosát, annak kapcsolatait, az itt működő mestereket, műhelyeket, hogy a stíluskritikai alapon meghatározott hovatartozás történeti adatokkal is alátámasztható legyen, ismernünk kell az itt lakók gazdasági, társadalmi viszonyait stb., stb. Ezekre a kérdésekre pusztán az írott adatok és a stíluskritikai vizsgálatok nem adnak feleletet. Ha ellenben pontos régészeti megfigyelésekkel, a rétegek, beásások, építések és pusztulások pontos megfigyelésével egybekötött feltárással próbálunk közelebb kerülni az objektumhoz, sokszor kapunk olyan kérdésekre feleletet, amelyek más úton nem jutottak tudomásunkra. Elsősorban az építéstörténet, amelyre sokszor sokkal jobban rávilágítanak az ásatási megfigyelések, mint az írott adatok. A sokszor pénzekkel és kormeghatározó leletekkel datált építési, pusztulási vagy kultúrrétegek, az egyes falak mellett mutatózó beásások olyan építkezésekre, pusztulásokra, tűzvészekre, átépítésekre stb. mutatnak rá, amelyek semmilyen forrásból nem tűnnek ki. De megfordítva, ugyanezek a rétegek sokszor meghatározzák bizonyos tárgyaknak — kerámia, fegyver, használati eszközök — a pontos keletkezési vagy használati idejét, olyan esetekben, amikor ezek korbeli elhelyezése bizonytalan volt. Mindezek vonatkoznak az épen fennálló, sőt a romos vagy már csak alapfalakban meglevő, teljesen újonnan kiásott épületekre is. Van azonban egy másik szempont, ami főként ez utóbbi kettőnél jelentős: a kövek, építészeti tagozatok, faragványok elhelyezkedése az ásatási területen. Nagyon sok esetben ugyanis — ha csak nem mesterséges feltöltésekről van szó — a lehullott faragott részletek nem kerültek el messze eredeti helyükről, hanem a boltozat beomlása, torony ledőlése vagy épület



tönkremenetele után az eredeti falrészletek közelébe hullottak. De sok esetben még mesterséges feltöltéseknél is számolhatunk ilyen lehetőségekkel — jó példa erre a budai királyi palota, ahol a rengeteg bolygatás, átépítés mellett is találkozunk eredeti helyükhöz közel előkerült kövekkel. Ez érthető is, hiszen a nagyméretű feltöltésekhez a legközelebb talált romok törmelékeit használták fel elsősorban. Természetesen ilyen esetekben alaposan meg kell vizsgálnunk, hogy mégis nem kevert kőanyaggal állunk-e szemben. Nagyobb objektumoknál annyival könnyebb a helyzetünk, hogy itt az egyes épületrészeket más-más műhelyek építették, vagy különböző korszakok maradványai, így ha egy-egy egységes jellegű faragvány-csoportot találunk valamely épület környékén, nyugodtan állíthatjuk, hogy az a közelben levő épület felépítményének maradványa. Igen fontos a kőfaragványok pontos helyzetének megfigyelése azért is, mert sokszor a kövek úgy fekszenek, ahogy az épületről lehullottak — egy-egy ledőlt torony, fal stb. köveit ugyanabban a sorrendben találhatjuk meg, mint amilyen sorrendben azok az épületen helyezkedtek el, így igen nagy segítséget nyújthat a pontos ásatási megfigyelés, bemérés és rajzolás a rekonstrukció előkészítésénél is.

Az előbbieken említett tényezők mind arra vallanak, hogy a régészet sok szempontból igen nagy segítséget nyújthat a művészettörténeti kutatásoknak, s tudományunk mai állása mellett a középkori régészet és művészettörténet nem választható el egymástól.

Az ásatások nagy jelentősége azonban nem jelentheti azt, hogy az ellenkező végletbe esve, most már csak a régészeti szempontokat vegyük figyelembe. Erre hívja fel a figyelmet a régészeti kézikönyv is, amikor az ásatások előkészítésének problémájáról beszél. Igen fontos így a történeti adatok kikutatása, metszetek, térképek előkeresése különösen akkor, ha nagykiterjedésű objektumoknak (váraknak) a feltárásáról van szó. Ilyenkor sok esetben nem is lehetséges az egész terület feltárása, s így még fontosabb, hogy kutatásainkat még fokozottabb tervszerűség jellemezze, s ne vaktában fogjunk hozzá az egyes részletek feltárásához. A források ismeretében kevésbé fordulhat elő, hogy jelentős részletek kikutatlanul maradnak. A kézikönyv hangsúlyozza, hogy ajánlatos nagyobb méretű ásatásokat egy-egy rövidebb időre abbahagyni, hogy lemérhessük az eddig elért eredményeket, összevethessük a forrásokból leszűrhető megállapításokkal, mert ezek esetenként megváltoztathatják vagy befolyásolhatják az ásatás további menetét. Ennek a tételnek a helyességét több, az utóbbi években folytatott nagy ásatás igazolta, ahol a forrásokkal való egybevetés egyes elhanyagoltabb ásatási területek átkutatását teszi szükségessé.

A kötet második részével — a restaurálás, konzerválás kérdéseivel — kapcsolatban szintén felvetődik néhány művészettörténetet érintő probléma. Bár a kézikönyv elsősorban gyakorlati téren nyújt útbaigatásokat, megemlítve az egyes esetekben használandó legalkalmasabb vegyszereket és kezelési módokat, de érinti a legszükségesebb általános elvi kérdéseket is. Célul azt tűzi ki, hogy amennyiben lehetséges, egységes szempontokat nyújtson a restaurálási munkákhoz — ami természetesen igen komplikált feladat akkor, ha az objektumoknak és a követelményeknek ilyen különböző fajtáival állunk szemben — mint a jelen esetben. Így általános érvénnyel csak azt szegezhetjük le — mint ezt a kézikönyv is megteszi —, hogy a konzerválások lehetőleg ne változtassanak a tárgy összhatásán — így pl. freskókat ne vonjunk be olyan anyagokkal, amelyek az eredetileg matt felületet fényessé teszik stb. —, a rekonstrukciónál pedig érzékeltesük minden esetben az újonnan hozzátett részleteket, nehogy hamisítás gyanújába keveredjünk. Arra azonban, hogy az újonnan alakított részletekre miképp hívjuk fel a figyelmet, egységes szempontot adni nagyon nehéz feladat, épp a feltételek különbözősége miatt, s ezzel a nehézséggel a könyv írói is tisztában vannak.

Állagmegóvásnál elsősorban gyakorlati konzerválási feladatokkal állunk szemben, aminek részletes tárgyalására itt nem akarunk kitérni. Mégis fel kell hívniuk a

figyelmet egy-két fontos szempontra. Egyes konzerválási műveletekkel kapcsolatban a konzervált anyag összetételében bizonyos változások következnek be. Gondolok itt arra, hogy épületek újrafugázásánál hozzáférhetővé válik az eredeti malter, freskó-leszedéseknél és újra felragasztásoknál, vagy mozaikok konzerválásánál eltűnik az eredeti alapozás, vakolat-pótlásoknál új réteg kerül a láthatóvá vált falfelületre, falrakás- és esetleges faragás-technikára, a vakolat eredeti összetétele megváltozik, magába szívja az új konzerváló anyagot stb. A kézikönyv a fém tárgyak restaurálásánál megemlíti, hogy rozsdátlanítás előtt kívánatos eltenni egy-egy darabot a leszedett vasrozsdából későbbi, esetleges vizsgálatok idejére, másutt azonban nem szól arról, hogy a fentebb felsorolt esetekben szintén szükségesnek mutatkozhat egy-egy darab vakolat, alapozás, malter, kő vagy téglaminta stb. eltevése. Mai művészettörténet- és régészeti kutatásunk ugyanis mind szorosabb kapcsolatba kerül a különböző anyagvizsgálatokkal, s így módon igen sok olyan lehetőség nyílik meg a kutatás előtt, amelyre korábban nem volt mód. Az épületek habarcs-anyagának, a vakolatoknak, freskó- és mozaikalapozásoknak, festékeknek, téglák minőségének stb. vizsgálata — megelőző jól datálható összehasonlítóanyag birtokában — esetleg bizonyos kronológiai útbaigatást adhat: a kövek, a téglához szükséges agyag, összetétel és égetés, a fémek, kerámia, üvegek anyagait vizsgálata fényt vethet helyi bányák, műhelyek létére, vagy épp bizonyos kereskedelmi kapcsolatokra, egyes cikkek előállításánál előforduló technikai jellegzetességekre, elmaradottságukra vagy fejlettségükre stb. Mindezek a vizsgálatok — egybevetve az egyéb művészettörténeti, történeti vizsgálatok — eredményeivel új szempontokat adhatnak, vagy megerősíthetik a más úton nyert eredményeinket. Ha ellenben a konzerválás előtt nem figyelünk ezekre a szempontokra, beavatkozunk idegen anyagokkal, mielőtt még a fenti vizsgálatokat elvégeztük volna és nem teszünk félre belőlük hasonló célokra, a későbbiekben már sokszor nem nyílik lehetőségünk ilyen-fajta vizsgálatok elvégzésére.

Ami a kézikönyvnek a kiegészítésekkel és rekonstrukciókkal kapcsolatos megjegyzéseit illeti, a leírások felölelik többé-kevésbé mindazokat a lehetőségeket, amelyek a különböző fajtájú objektumokkal kapcsolatban elképzelhetők. Itt is csak egy-két kisebb megjegyzést szeretnék tenni. Az egyik dolog, amit a kézikönyv megemlít ugyan, de nem hangsúlyoz ki kellőképpen, az a restaurálási dokumentáció kérdése. A freskók restaurálásával kapcsolatban megemlíti ugyanis azt, hogy restaurálás előtt pontos és részletes fényképfelvételeket kell készítenünk a freskókról, sőt, a restaurálás egyes fázisait is meg kell fotóban örökítenünk. Igen lényeges szempont ez a freskók restaurálásánál, de vonatkoztathatjuk ezeket a követelményeket az összes többi restaurálandó tárgyra és még inkább az épületekre. A dokumentáció másik része az alkalmazott módszerek leírására vonatkozik, ami szintén igen fontos a tárgyak további kezelése, esetleges későbbi restaurálása szempontjából, azért, hogy a későbbiekben ellenőrizni tudjuk egyes restaurálási módszerek helyességét vagy helytelenségét.

A másik, rekonstrukciókkal kapcsolatban megemlítenő kérdés — amiről szintén beszél a kézikönyv, de fokozottabb mértékben alá kell húznunk — az, hogy ha lehet, ne magát az eredeti tárgyat pótoljuk a hiányzó részletekkel, hanem hagyjuk meg eredeti állapotában és készítsünk róla kiegészített másolatot. Itt természetesen nem a nagy számban előkerülő gyakori leletekre gondolunk elsősorban, hanem az egyedülálló vagy ritka darabokra: kerámiára, üvegekre, erősen megkopott freskókra. Amennyiben azonban mégis az eredeti tárgyat egésszítjük ki, szerintem a kisebb tárgyaknál (főként kerámia, üveg) kerülnünk kell a bemélyítésekkel és a bekarcolásokkal jelzett új részleteket, mert ezek sok esetben tévedésre adhatnak okot. A kézikönyv épületekkel kapcsolatban is megemlíti, hogy az újonnan felépített falrészleteket az eredeti falsíkon belül, beugratással húzzuk feljebb, de bizonyos esetekben ez is megtévesztően hat-



hat a nézőre. Így maradjunk a felsorolt többi megoldás valamelyikénél.

A kézikönyv harmadik, muzeológiai munkával kapcsolatos részletéről csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy a tárgyak restaurálásával, konzerválásával vagy az esetleges anyag- és vegyi vizsgálatokkal kapcsolatos eredményeket minden esetben fel kell tüntetnünk a tárgyak leltári kartonjain.

Egy általános kérdésre, amely részben az ásatással, részben a muzeológiai munkával függ össze, nem tér ki a kézikönyv: a selejtezés problémájára. Főként nagyméretű ásatásoknál néha olyan nagymennyiségű kő- és apróleletanyag kerül elő, amelynek elraktározására nincs mód. Elvben helytelen mindenféle selejtezés addig, amíg a teljes restaurálás meg nem történt. Ha mégis feltétlenül szükségesnek mutatkozik, igen alaposan át kell előtte vizsgálnunk az anyagot, hogy a jelentéktelenné tűnő, kidobásra szánt anyag nem tartozik-e valamely más töredékhez, marad-e még hasonló típusú darab a raktározásra kerülő anyagban, és minden esetben fel kell tüntetnünk az ásatási naplóban vagy a meghagyott párdarabok leltári kartonján, hogy egy-egy típusból milyen mennyiséget selejteztünk ki, mert igen sok esetben a darabok mennyisége is adhat bizonyos útbaigazításokat.

NAGY EMESE

MIHALIK SÁNDOR (szerk.)

FOLIA ARCHAEOLOGICA (ÚJ FOLYAM) VI.  
(M. N. M. TÖRTÉNETI MÚZEUMÁNAK ÉVKÖNYVE)  
Bp., 1954. Tankönyvkiadó Vállalat, 213 l., XLIV tábla

DOBROVITS ALADÁR (szerk.)

M. N. M. IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM ÉVKÖNYVEI  
Bp., 1954. Tankönyvkiadó Vállalat, 202 l. XXXVI tábla

A múzeumi évkönyvek megjelentetése régen várt esemény és a tervszerű munkánk nagy segítsége. Tudományos terveink egyre jobban kialakuló koordinálása halaszthatatlanná tette a nagyszabású feldolgozások (monográfiák, topográfiák stb.) elkészítését. A hosszabb előmunkákat kívánó kollektív művek készítése során természetesen jelentkeznek a már megoldott résztermények, anyagközlések publikálásának kérdése. Az Arch. Ért. és a Műv. Tört. Ért. korlátozott terjedelméből szükség szerint adódik, hogy bizonyos torlódás, eltolódás keletkezik a tanulmányok elkészülte és megjelenése között. Ez azonban nem jelentheti azt, hogy az Évkönyvek folyóirataink mindenirányú pótlásai céljából készülnek. E tekintetben szerkesztőbizottságaiknak tisztázniuk kell a profilkerdést, mi tartozik (és melyik) folyóiratba, mit jelent egy múzeumi évkönyv. Véleményünk szerint az Évkönyv nem ismeretterjesztő fórum, nem a folyóiratok adatközlő rovatának pótlása. Évkönyveinkben elsősorban a nagyobb tanulmányokat keresszünk, amelyek egyben a készülő feldolgozások irányát is jeleznék. Ezzel szemben a cikkek nagy részét a mellékesen felvetődött kérdések megoldása, tallózás a gyarapodások anyagában, vagy ismeretterjesztő megoldás jellemzi. Így a kötetek összeállítása azt a benyomást kelti, mintha a szerkesztőbizottságok nem döntötték volna el, mit utaljanak inkább a folyóiratok szerkesztőisége felé és mi az, ami az évkönyvbe illik. Mindkét kötetből hiányzik egy-egy cikk, amely a folyamatban lévő kutatások irányát foglalná össze és jelezné az egyes osztályok célkitűzéseit, a múzeum évi munkájának súlypontjait.

A Történeti Múzeum Évkönyvében az őskor, római kor, népvándorlások anyagát tárgyaló tanulmányok az Arch. Ért.-ből megszokott nyugodt de alapos mederben folynak, feldolgozási módjukon sokszor érezhető, hogy 80 év adatgyűjtő munkája támasztja alá, de néha terheli is a feldolgozást. Az utóbbi évek egy-egy kiemelkedő leletét

tárgyaló cikkek között Soproni S. és Radnóti A. a magyarországi leletanyag európai hírnevét gazdagítja. Méri I. az obudai Árpád-kori méréleg feldolgozásának módszerességével egyben a kor gazdaság- és technikatörténetéhez is fontos támpontokat nyújt. Szabó Gy. a középkorvégi falusi kovácsmesterség feldolgozásával egy elhanyagolt kérdéscsoport sokoldalú összefoglalását adja módszeres anyaggyűjtéssel.

Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvében Dobrovits A. az iparművészet napirenden levő elvi problémáit tárgyalja és világítja meg haladó hagyományaink értekelésének kérdését. Schubert M. a gyűjtemény néhány egyiptomi textilének bemutatása közben a vizsgált korszak széleskörű társadalomtörténeti hátterét rajzolja meg; de a művészeti jelenségek magyarázata közben néha már a kérdés túlzó egyszerűsítéséig jut el. A Keletázsiai Múzeum gyűjteményének egy-egy csoportját feldolgozó tanulmányok sorában főleg Major Gy. cikke kiemelkedő. A továbbiakban azonban az iparművészeti anyag közlésének módszerei szerzők és szerkesztőség tekintetében egyaránt hibázthatók. Az egyes cikkek közlésének sorrendje a bevált időrendi beosztást nem tartja be, de a tipográfiai közlésmód is állandóan változik és önkényesnek hat. Ha a betűnagyság értékelést jelöl, akkor ezt a sorrendben is figyelembe kellene venni, ami a »Tanulmányok, Adatközlések« felosztás ismert formájában jelentkezhetne. Hogy egy példát említsünk: a XIX. sz.-i magyarországi anyagot tárgyaló cikkek után több XV–XVIII. sz.-i külföldi tárgy nagy- és apróbetűs közlése, majd ismét a magyar iparművészet XIX. sz.-i kérdései kerülnek sorra, közvetlenül a római mérföldkövek ide nem illő problémája után; a rozsnói termelési kimutatás nagybetűs, Kossuth ipartörékvései politikáját tárgyaló tanulmány apróbetűs szedésben szerepel. Több feldolgozás (Nékám L.-né, Patáky D.-né, Sternegg M., Koroknay É.) az anyag bemutatása közben az ilyenfajta kérdéseknél megkívánható kultúrtörténeti bevezetést széleskörű ismeretterjesztő cikké oldja fel, ami egy könyvárusi forgalomban nem szereplő kiadvány esetében nem indokolt.

A két évkönyv kiállítása, az olcsó minőségű fedőlap és a képanyag kivitele rendkívül szegényes. A képtáblák összeállításánál a tárgyak nagyságrendjének önkényessége és a tükör-felhasználás módszerei egyaránt hibázthatók. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvének esetében különösen bántó a képanyag méretezése. Pl. a XX. táblán a nagyméretű rozsnói tányér alá beszorított két apróméretű bábsütő-faragás, vagy a XXIV–XXVI. t. Hördölt porcelánjainak összeállítása, a XXIII. t. eredetiben egyező méretű csempéinek különböző nagysága. (Egyes esetekben az apró képméreteket megfelelő beosztással a terjedelem növelése nélkül is javítani lehetett volna.) Meggondolandó az is, hogy az évkönyvek élvonalbeli múzeumaink tudományos súlyát képviselik idehaza, méginkább külföld felé, hisz a külföldi múzeumok kiadványait ezekkel eszeljük. Ha kiállításainkkal ki tudtuk vinni külföldi látogatóink elismerését, akkor kiadványaink sem mutathatnak rosszabb példát.

HOLI, IMRE

PIGLER ANDOR:

## A RÉGI KÉPTÁR KATALÓGUSA

Bp. 1954. Akadémiai Kiadó, I–II. kötet, 728 l., 300 kép

Ahogy Fülep Lajos kezdi a kötet előszavát: »Új katalógus minden múzeum életében esemény«. A Szépművészeti Múzeum Régi Képtára új katalógusának kiadását »a múzeum egészének megrázkódtatása, életfolyamatának megszakadása után újjáéledése, újjárendeződése« tette szükségessé. Az újjáéledés, az újjárendeződés természetesen nemcsak azt jelzi, hogy a



gyűjtemény a háború viharai után ismét talpra állt, megnyitotta állandó kiállítását, több időszaki tárlatot rendezett, megcserélte tanulmányi raktárát s a gyűjtemény őrzői folytatták a gondjukra bízott anyag feldolgozását, hanem sokkal inkább a magyar művészettörténet-kutatás szemléletmódjának, értékelő módszereinek megváltozását, új ösvényen való elindulását. Ennek az újrarendeződésnek egyik legfontosabb, ma már nélkülözhetetlen alappillére Pigler Andor katalógusa. Jellegeből, hivatásából következően egyszerű tények és pusztán adatok egymásutánja; biztos fundamentuma a részletkérdések megvilágítására és a nagyobb összefoglalások megrajzolására irányuló törekvéseknek.

A katalógus a XIII. századtól a XIX. századig terjedő időszak emlékeit tartalmazó gyűjtemény teljes anyagát, közel kétezer festmény adatait öleli fel. Elődje az 1937-ben ugyancsak Pigler Andortól összeállított katalógus volt. E korábbi kiadvány meghatározásai, bibliográfiai adatai az eltelt tizenhét év kutatásai következtében részben módosultak, részben tetemesen gazdagodtak; az 1937-es kötet nem mutatta be a gyűjtemény-állag egészét, csupán a háború előtti kiállításon szerepelt műveket ismertette, mintegy 600 műtárgyat sorakoztatott fel. Az új katalógusnak a korábbival szemben jóval nagyobb jelentőségét anyagának hatalmas kibővülése jelzi.

Módszere a korábbiét követi. Röviden, néhány adattal ismerteti az említett művészek munkásságát, majd a gyűjteményben őrzött alkotások pontos jegyzékét adja, közli a bemutatott tárgyak rövid történetét s a leltári szám, méret, technika megjelölését követően az egyes festményekre vonatkozó értékelő bibliográfiai anyagot sorakoztatja fel. Számos alkotást ez alkalommal tesz első ízben közzé, s így jelentős anyaggal gazdagítja a régi európai festészet története kutatásának területét. Bibliográfiai gyűjtésével a szakirodalomban gyakrabban említett vagy bővebben tárgyalt emlékekkel kapcsolatos kutatásokat könnyíti meg, nélkülözhetetlen eszköze a bemutatott művek terén folyó további vizsgálataknak.

Hibái, hiányosságai ha vannak, az adatgyűjtés — elsősorban a legújabb irodalom áttekintése terén — a kutatási lehetőségek korlátozottságából fakadnak. Maga a szerző ismeri őket a legjobban. Attribúciójának kutatásunk jelen állapota szerinti biztonságáért Pigler Andor nagy anvagismerete, lelkiismeretes alaposága, minden lokálpatrióta elfogultságtól mentes értékelő módszere szavatol.

Pigler Andor eddigi munkásságának összefoglalását nyújtja a kötetben. Feladatát a legnagyobb felkészültséggel oldotta meg. A leg gondosabb szorgalommal gyűjtötte össze a Régi Képtár tárgyaira vonatkozó irodalmi adatokat, s a legmegbízhatóbb múzeumi tapasztalatokkal, széleskörű ismeretekkel, lelkiismeretes mérlegeléssel attribválta a kollekción mind az ideig ismeretlen, kiállításokon és a szakirodalomban nem szerepelt tárgyait. Munkáját jelentősen nemcsak az teszi, hogy számos publikálatlan műtárgyat közöl, hogy gazdag adatanyaga az értelmes teljességre törekvő gyűjtés példája, hogy műve nélkülözhetetlen forrása az európai festésztörténet kutatásának, hogy katalógusával a Szépművészeti Múzeum a legnagyobb múzeumi gyűjteményekével egyenrangú publicitást nyert, hanem az eredmények mellett elsősorban az, hogy munkáját higgadt értékelőkészségére alapozva a legmegbízhatóbban végezte. Katalógusára szilárdan épülhetnek a további újabb meghatározások, datálások.

Pigler Andor műve a Szépművészeti Múzeum külföldi anyagának új szakcatalogusai között az első. Megjelenése arra indít, hogy mind sürgetőbben várjuk a további, a régi szobor- és a rajzgyűjtemény hasonló bemutatását. Megjelenése fölötti örömnöket nem csökkentő magyar nyelvű kiadása sem; ha idegen, szaktudományunk valamely általánosan használt nyelvén láthatott volna napvilágot, úgy ez szélesebb körben való kezelhetőségét, nagyobb népszerűségét fokozta volna.

CSATKAI ENDRE:

SOPRON

*Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 47 l. 133 kép.*

A nemrég megjelent Soproni topográfia kötete által felkeltett általános érdeklődés során fordult a figyelem Sopron műemlékei felé, és a Művészeti Alap Kiadó-vállalata széles körben megnyilatkozó kívánságnak adott helyet a kötet megjelentetésével Magyar Műemlékek c. sorozatában. A sorozat célja műemlékeinket nemcsak az építészek, műtörténészek előtt, hanem a szakmai körökön túlmenően, széles körben ismertetni, mert csak így remélhető általános megbecsülésük és ezzel fontos kulturális kincseink tartós fennmaradása. A sárospataki Rákóczi-vár és a Nemzeti Múzeum után most Sopron kötetét kapja kezébe az olvasó, és egy-egy épület helyett egész város műemléki együttesével ismerkedik meg. A Városi Tanács Végrehajtóbizottságának elnöke bevezetője után a Kossuth-díjas szerző rövid foglalatát adja a régi metszetekkel kísért településtörténetnek, majd pedig több sétára tagolt és a sétáit sorrendjében következő képeket látunk, valamint tömör képmagyarázó szövegeket, amelyek a képek sorrendjében ismertetik a különféle műemlékekre vonatkozó legjellemzőbb művészeti, történeti adatokat.

A könyv világos szerkezetű, jól áttekinthető és a város sok értékét helyes válogatással mutatja be. Az ízléses külső, jó tipográfia mellett kissé hibáztható, hogy Borsos Imre, Diebold Károly és Petrás István valóban művészi fényképfelvételei közül sok a retusálónál sajnálatosan elterjedt felhődivat áldozata lett (különösen látszik az 1., 5., 6., 28., 34., 40., 41., 47., 48., 81., 95. képeknél), valamint túlságos korrigálás rontja a fényképfelvételek szépségét (4., 8., 10., 12., 19., 20., 27., 28., 43., 46., 50., 62., 65., 76., 80., 127.). A nekünk oly becses soproni műemlékek megérdemelnék, hogy a gyenge papírosminőség mellett is nagyobb szeretettel és több gondnal sokszorozásák őket. A reprodukálás, a fotografilás és maratás finom minőségi munkáját nem lehet durva retusálással helyettesíteni. Kérjük a kiadvány szépségére adó Kiadót, hogy a fentiekre figyeljen a sorozat további köteténél.

Véleményünk szerint az ilyen kiadvány, mint Csatkai: Sopron-ja a külföld érdeklődésére is méltán számot tart. A napokban ittjárt népes csehszlovák építészdelegáció tagjai panaszkodtak, hogy nem juthattak sem képeskönyvhöz, még csak szép levelezőlapokhoz sem, amelyekből az itt megismert magyar építészeiről emléket vihettek volna magukkal. Meggyőződésem az, hogy megfelelően nagyobb példányszám mellett, és a képeskönyv iránt mindig érdeklődő külföld felé a könyv elhelyezése útján a jobb minőségű papírhoz és festékhez szükséges devizát is biztosíthatnók.

Ismeretterjesztő könyveink között és egyben külföldi kulturális propagandánkban régtől fogva nagy hiányok voltak, és szerény véleményünk szerint ezeket a hiányokat még távolról sem sikerült felszámolni. Mindenestre örömdetes, hogy a sorozat korábbi kötetének 2—2000 példányszámával szemben itt először nagyobb példányszámot (4200) nyomtak. A kötet még így is azonnal elkelt, élesen rávilágítva az Állami Könyvterjesztő Vállalat által korábban szűkkeblűen — és talán tájékozatlanul — megállapított alacsony példányszám hibájára, ami pedig a könyv árára is kihatással van. Köztudomású, hogy drága könyv csak kevesekhez jut el és így az ismeretterjesztést célzó munka eredeti célját nem teljesítheti.

A Magyar Műemlékek c. sorozat ismét gazdagodott egy értékes kötettel, nemcsak a széleskörű érdeklődők öröme, hanem hazai műemlékeink nagy hasznára is.

RADOCSAY DÉNES

DR. GERŐ LÁSZLÓ



A MAGYAR KERÁMIA ÉS PORCELÁN  
TÖRTÉNETE ÉS JEGYEI

Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 120 l., 31 tábla

A magyar művészettudományok tiszteletreméltó nesztörának, a tapasztalatokban gazdaggá öszült, de egyben az ifjúság szellemi erejét birtokoló szerzőnek könyvét a keramika kedvelőinek széles táborában s a szakterület szűkebb művelői egyaránt régóta várták és örömmel üdvözlük. Mint előszavában maga a szerző jelzi, művének eredeti tervezete csupán »A magyar kerámia jegyei« ölelte fel s e helyes kiindulópont körül a cím és a tartalom viszonyának szerencsés kialakítása, illetőleg az abban rejlő előnyök most is szembevetődnek. A hosszú évek fáradságos gondjával összegyűjtött jegyek — amelyeket a szerző már itt-ott, itthon és külföldön megjelent gyűjteméseiből átvette — gazdagított — bizonyos történeti adatok hozzáadásával így egészültek ki formás köteté.

De nem elégedett meg a tudós szerző azzal, hogy szakirodalmunk régi adatait átvegye, hanem valóban úttörő munkát végzett a közelmúlt és ma élő keramikások regisztrálásával és jegyeiknek összegyűjtésével. Így kapcsolja össze a múltat a jellel, de célt tűz a jövő elé is: »a fiatalabb tudós nemzedéknek bőséges feladatokat« jelölve meg.

Melyek ezek a feladatok? Elsősorban azok, amelyek e kötet tárgyalásán kívül estek, tehát a jegyekkel nem jelzett agyagművek sok századot felölelő történetének feldolgozása. Éspedig az egykori műgyakorlat által összekapcsolt és szét nem választható kályhásság és edényművesség egységes fejlődéstörténeti és módszeres feltárása útján. Különösen gótikus és reneszánsz kályhacsempéink közreadásával remélhetünk nemzetközi sikert, mert ezek az európai együttesnek egyenrangú szereplői. Helyes és érthető, hogy újkori manufaktúráinkat, mint a kérelhetetlen hátsburgi iparpolitikai üldözöttjeit és sanyargatottjait a gyengécske gyermekét védő atya gondoskodásával ápolgatjuk, de a nagyvilág porondjára a magyar lelemény és művészi alkotóerő dalait: gótikus és reneszánsz stílusú kályhászműveinket is el kell küldelnünk. Csányi Károly kötetének szép habán fájanszai fölcillantják a régi tervet is, hogy mint egykor a Homéroszért versengő hét város egyike, mi is vállalkozunk a ránk eső részt e pompás műipar történetének teljes és szomszédainkkal vállalt feldolgozásában. S még egy téma a jóbaráti együttműködés területén: feleletet kell adni a nagyszerű holicai fájanszgyár történetének, mestereinek és készítményeinek számos, ma is nyitva álló kérdésére, mert ez jórésben a magyar kutatás kötelessége, de feladata is.

Manufaktúráink köréből a Siklóssy László által felfedezett Batthyány-féle gyár és sok csak nevéről ismert és a kötetben nem szereplő üzem vagy csupán egy-két adalékból és tárgyról következtethetően fennállott gyáracskák történeti felderítése is kutatásunk, előtt áll.

Hogy e célok egyáltalában nem elérhetetlenek, igazolhatja a közelmúlt és a közeljövő számos mintaszerűen elkészített részkozménye vagy monográfiája, amelyek közül több a már ismert vélt újkori manufaktúrákról tár föl ismeretlen s értékes fejezeteket. Ezek a most születő eredmények reményt nyújtanak oly jegytáblák összeállításához is, amelyeknek függelékében — a Graesse-Zimmermann 1922. évi kiadásának példája szerint — a vonatkozó tárgyak őrzési helyei s egyéb hitelesítő adatai is feltalálhatók.

Csányi Károlynak a jegyek összegyűjtése és köteté formálása terén kifejtett tiszteletreméltó fáradozása úttörő jellegű, eszméletű és méltó elismerést érdemel, de a jegykönyv kiadásának multhatatlan szükségességét felismerő szaktenyezőket is köszönet illeti. A csinos és üde nyomdai kiállítás a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatát dicséri. E kiadványt jeladásnak tekintjük, mind a könyvkiadás, mind az agyagművesség szaktudomá-

nyának művelői felé, beköszöntőnek a »Magyar kerámia története«-nek teljes és széles alapokra felépítendő művéhez. Csányi Károly tanulságos kötete után várjuk a kitűnő szerző következő s minden bizonnyal ismét hűzágótló művét, a magyar önjegyek gyűjteményét, amelynek mielőbbi megjelenését a szerzőnek e téren kifejtett nemzetközi működése még inkább indokolja.

VOIT PÁL,

SZABOLCSI HEDVIG:

## RÉGI MAGYAR BÚTOROK

Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 125 l., 97 kép

A magyar bútorkal foglalkozó irodalmunk meglehetősen szegényes, így Szabolcsi Hedvignek e tárggyal foglalkozó, összefoglaló könyvét tényleg első kísérletnek kell tekinteni, amint azt könyve előszavában a szerző is megemlíti és csupán első kísérletnek tekinti.

A bútor történetének megírásához szükséges első sorban az ország területén ma meglevő bútorok ismerete, oklevelek, levéltári, hagyatéki iratok tartalmának részletes feldolgozása és a külföldi bútorművesség összehasonlításából adódó tanulságok. Mindez ma még nem áll teljes egészében azok előtt, akik e tárggyal foglalkozni akarnak.

De lássuk a szerző tárgyalásának menetét. A könyv első fejezete »A magyar bútor történetének kezdetei« tárgyalja. Az első időből nem maradt fenn tárgyi bútor. Így a szerző — helyesen —, hogy mégis némi fogalmat adjon e kor bútoráról, a magyar királyi pecséteken ábrázolt trónusok egy-két példáját mutatja be. Bár külföldön léteznek ilyen X alakú székek: pl. a részben római, részben a román stílus korából származó, Dagobert trónusa néven ismert példa, bronzból; a salzburgi Nonnberg-kolostor 1240 tájáról (nem a XII. sz.-ból) való díszes X alakú széke (jelenleg a bécsi Iparművészeti Múzeumban). Ez utóbbit a szerző is felemlíti. A királyi pecséteken látható másik tróntípus zártabb forma, ezeket bizánci ábrázolásokról ismerjük. A legszebb tróntörödek Esztergomban maradt fenn, amelynek kartámláján márvány-inkrusztáció figurális és ornamentális dísz határozottan francia hatásra vall.

A XIV. századi gótikus bútorkról fennmaradt példák nem létezvén, a Képes Krónika festett példait sorakoztatja fel Szabolcsi Hedvig, ahol ágy- és asztal-ábrázolással találkozunk. Itt a képek egyúttal a szobabelsőkről is fogalmat adnak.

A láda tárgyalásánál részletesen ismerteti — Királyi Csillér Klára tanulmánya nyomán — az ácsolt láda készítését. De ez a tanulmány a népies ládákra vonatkozik. Az kétségtelen, hogy ez a ládaforma a román stílusú láda maradványa. A könyvben a 3. képen bemutatott, XIV—XV. századnak mondott láda azonban már nem tekinthető, a fenti tanulmány értelmében, ácsolt ládának, mert az oldaldíszek nem ék alakban illeszkednek egymásba, hanem teljes vastagságban érintkeznek, miáltal felületük sík alakban jelenik meg, és így alkalmas festett díszítésre.

Miként a román korból, úgy a magyar gótikus bútor idejéből, Nagy Lajos pecsétjén mutatja be a gazdag királyi trónust.

Úgy érzem, hogy a továbbiakban az egyházi bútor rövid tárgyalása kimaradhatott volna a könyv anyagából; ugyanez áll a későbbi stílusok egyházi bútoraira is, mert ezeknek elég nagy anyaga bővebb tárgyalást, tehát külön könyvet érdemelne. Ehelyett viszont a megmaradt világi gótikus bútorokat lehetett volna bővebben és részletesebben ismertetni. Pl. hiányzik a legszebb gótikus asztal példája, a bártfai városház asztala, amely a leggazdagabbak közé tartozik, még akkor is, ha a külföldi asztalokkal állítjuk szembe.

Gazdagabban buzog már az anyag a reneszánsz idejében, bár Mátyás korából nem ismerünk példát,



csak egykorú leírásokra vagyunk utalva. A Mátyás utáni korból a szerző kénytelen egyházi példához nyúlni, amikor ismerteti az olasz karszékekkel versenyző nyírbátori stallumot.

A XVI–XVII. századi bútoroknál bővebb tárgyalás jut a ládákra, ahol a német és németalföldi hatásokra mutat rá helyesen a szerző. E téren már Oberschall Magda végzett előmunkákat. Itt nem egy festett és faragott díszű ládával találkozunk, amelyek közt a Németalföldről hozzánk került fülkagylós díszre a szakirodalmunkban ismert nagyszombati ötvösök céhládáját idézi. Megjegyzem, hogy a céhládán kifaragott és trébelt hólyagos serlegek nem gótikusak, hanem későreneszánsz stílusúak.

Ezekben a fejezetekben összefoglalóan sorakoztatja fel a bútorokat, használati rendeltetésük szerint. A ládák után az ülőbútorok következnek. Itt is inkább a XVII. század alkotásai szerepelnek, amelyeken a magyaros jelleg is nem egyszer kiütözik éppúgy, miként a ládáknál.

Az asztal-fejezetben régi feljegyzéseket idéz, miáltal megismerjük a régi megnevezéseket és az asztalok szerepét az interieurokban. Keveseljük a képanyagot, mert e csoportban csak egy »olasz lábos« asztalt mutat be a XVI. század végéről.

Az ágyak tárgyalásánál a kiállítások révén ismert Szécsy Mária ágyát képen is bemutatja, a másik, Wesselényi Ferencé, gazdag korbarokk faragású. Mindkettő szakirodalmunkból is eléggé ismeretes. Kár, hogy az »ágy«-fejezetnél a bölcsekre nem tér ki, pedig Nagyórról két értékes, XVII. századi bölcset idézhetett volna. Ezek egy alacsony láda két végén kiemelkedő pilléren, ingathatóan csüngő teknőből állanak. A gondolatot bizonyára az olasz reneszánsz bölcsek alakjából meríthették, de a honi asztalos magyaros ízt adott a formáknak.

A szekrények XVII. századi példái elég ritkák, bár a XVII. sz. második felében nagy, kétajtós ruhaszekrények már többször előfordulnak. Néhány szép példáját őrzi az Iparművészeti Múzeum. Ezeket a szerző képen is bemutatja. Nélkülözzük azonban a legszebb, XVII. századi erdélyi bútor, Frank Bálint királybíró fülkagylós díszű, kabinett-szekrényének bemutatását. Az egyik fiók homlokán a megrendelő ezüst-érem arcképét is szemlélhetjük.

A kor előhaladásával a bútorok száma is egyre nő. A XVIII. századi bútorok elég nagy számban ismertek. Itt részben könnyebb a feladat, részben nehezebb. Könnyebb, mert az anyag elég nagy, nehezebb viszont, mert a nagyobb anyagból kell a legküllemzőbbet kiválasztani. Kár, hogy a magyarpolányi plébánia ebédlőjének finom faragású Mária Terézia-kori, rokokó bútorait nélkülözzük, amelyek méltóképpen sorakoznak a székesfehérvári alkotásokhoz.

Nagy szerepük van ebben a korban a céheknek. Ezek tagjaik munkája felett állandó ellenőrzést gyakoroltak; nem is lehetett valaki a cég tagja, hacsak az előírt mesterremeket el nem készítette. Nagyon jó példát nyújt erre a debreceni asztaloscéh tagjainak mesterremekeit ábrázoló rajzgyűjteménye, a debreceni múzeumban, amely 1755-től 1865-ig szinte az akkori magyar bútor fejlődéstörténetét öleli fel.

A céheknek, így az asztaloscéheknek is, külön céhládájuk volt, amelyek nem egyszer valóságos mesterremekek voltak. Erre egy példát szerzőnk is említ, amint fentebb idéztük könyvéből a nagyszombati ötvösök ládáját. Szövegképen bemutatja a pesti asztalosok, céhládáját. Szerte az országban nem egy művészi értékű koruk stílusát jól feltűntető példát találhatunk. Ilyen a besztercebányai ötvösök és a tímárok céhládája, az egyik 1654-ből, a másik 1685-ből. Mindkettő intarziás díszítéssel. Néhány céhládát láthatunk a győri Xantusz-múzeumban. Mindjárt elsőnek az asztalosok művészi céhládáját említhetjük 1659-ből, szép építészeti tagozással, faragott és intarziás díszítéssel. Felsőszorakoztatjuk az üvegesek építészeti formákkal tagozott ízléses céhládáját 1676-ból, a kötélverő cég fekvő oroszlánokon nyugvó szép céhládáját 1685-ből, a pékek

gazdag faragású céhládáját 1699-ből. De Pesten is a fentebb említett asztalos cég ládáján kívül felemlíthetjük még a kőfaragó és kőműves cég ládáját 1696-ból, szép korbarokk kulccsal, és végül a pesti kőművesegdek dór szentélyt ábrázoló ládáját.

Szabolcsiné könyvében bemutatja a pesti papnevelde-könyvtár pompás berendezését a XVIII. századból. Miután könyvtárról van szó, az egyúttal a nyilvánosság-nak is szolgált, tehát nem tekinthető okvetlen egyházi berendezésnek. Éppen ezért bemutathatta volna az ország területén levő egyéb könyvtárakat is, amilyenek a győri egykori karmelita, a szentgotthárdi premontrai, az egri egykori szemináriumi copfstílusú, a pannonhalmi klasszicista és a zirci romantikus könyvtárak.

Szerzőnk dicséretes figyelemmel fordul a XIX. század első felének bútorművészége felé, ahol elsősorban e kor legkiválóbb mesterének, Steindl Ferencnek szentel megfelelő sorokat és műveit képekben is méltóképpen illusztrálja, miáltal a mester működéséről, a biedermeier-től a neobarokk korig kielégítő képet kapunk. Ez a mester egyébként, ha meglévő alkotásai mind felkutathatók lesznek, külön monográfiát is megérdemelne.

A XIX. század második felének bútorművészége ezzel szemben eléggé vázlatos. Igaz, hogy művészi értékű bútor abban a korban aránylag kevés készült. Maga a szerző említi, hogy »igyekezett röviden megismertetni az olvasót a magyar bútor fejlődésével«. Utal arra, hogy »a kutatás ma még fennálló hiányai miatt sok kérdés nem nyerhetett kielégítő megoldást«.

Már cikkem elején említettem, hogy ehhez elsősorban szükséges volna az egész ország területén meglévő bútoranyag ismerete.

CSÁNYI KÁROLY

POGÁNY Ö. GÁBORNÉ:

ID. MARKÓ KÁROLY

Bp., 1954. Képzőművészeti Alap, 53 l., 36 kép

A XIX–XX. századi magyar művészet története több kutatónemzedék eredményes munkálkodása ellenére hatalmas programmal szolgál a jelen számára is. A jelzett korszak irodalmának már egyszerű regisztrálása nagy hézagokra, súlyos teendőkre hívja fel a figyelmet. De a terra incogniták még annál is jóval nagyobb számúak és terjedelműek, mint amekkorának ezt a vonatkozó irodalom mennyiségi felmérése mutatja. Megdöbbentően sok a bizonytalanság, a tapogatozás, a többször kitűnő intuícioról tanúskodó, de a gondolati-logikai vagy tény-szerű igazolást mellőző kérdésmegoldás, sok a valamikor már leírtak forrásértékét nem ellenőrző gépies átvétel.

A mondottakra keresve sem találhatni jobb igazolást, mint id. Markó Károlyt, illetve a róla és művészetéről alkotott eddigi ismereteink mérvét. Markó múlt századi képzőművészeink azon kevesei közé tartozik, akikről két monografikus feldolgozás is jelent már meg: Kelety és Szanée, tehát viszonylagosan »bő« irodalma van. Sajnos azonban e két monográfia csak nagyjából is eléggé felületesen körvonalazta témáját. Néhány zavaró tévedésük (pl. Markó olaszországi letelepedésének 1835-re datálása), de ettől eltekintve általában közlésük módja és jellege nem ébresztett bizalmat hitelességüket illetően. A Markóról alkotott szakmai köztudat mégis fél évszázadon át jórészt rajtuk alapult. Markó-kutatás nem folyt, aki viszont valamely más munka során csupán érintően került kapcsolatba a Markó-irodalommal, az kénytelen volt megelégedni e monográfiák adataival, amelyekkel pedig legfeljebb a valószínűség fokán számolhatott.

Ezért örömmel üdvözölhető az új Markó-monográfia, Pogány Ö. Gábornénak a Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalata által megjelentetett munkája, a Magyar Mesterek sorozat egyik legújabb kötete. A kis monográfia legfőbb érdeme éppen az, hogy végre szilárd bázist épített Markó életének és művészetének megismeréséhez. Tette pedig ezt azáltal, hogy egyrészt több tévedést helyesbített, másrészt hitelesített sok olyan eddigi meg-



állapítást, amelynek elfogadása ez ideig csak a »hiszem, nem hiszem« nem éppen tudományos érveire támaszkodhatott.

Szerző határozott kezű birtokosa feldolgozandó anyagának, amelyről szélességében és mélységében egyaránt biztos és gazdag ismeretekkel rendelkezik. Írása világosan bizonyítja, hogy a benne jelentkező ismeretanyag a dolgozat kívánt méreteinek figyelembevételével történt ökonomikus válogatás eredménye, hogy a feldolgozásból folyt ismeretek közlését hozzá kellett szűkíteni az adott keretekhez.

A dolgozat szerkezetileg három fejezetre tagolódik: Markó életének megrajzolására, művészetének, művészete alakulásának képelemzések során át történő bemutatására, végül Markó művészete és a korabeli művészeti élet, illetve hazai műkritika és művészetelmélet viszonyának megítélésére. Az utóbbi kérdésnek önálló fejezetbe utalása és ilyen széles taglalása általában nem szokásos, Markó esetében azonban — helyzetének több szempontú problematikussága miatt — feltétlenül indokolt, sőt szükséges. A dolgozat szerkezeti megoldása tehát helyes, annál is inkább, mivel a szerző úgy oldja meg a hármas tagolást, hogy egyrészt nem bontja élesen szét e kérdéscsoportok végeredményben szerves, élő egységét, másrészt viszont mégis meg tudja őrizni írásának szerkezeti tisztaságát, szerencsésen elkerüli az effajta megoldásból könnyen fakadható felesleges és zavaró ismétlések veszélyét.

A következő néhány megjegyzés a dolgozat szerkezetéhez igazodva, a fejezetek sorrendjét fogja követni.

Az életrajzi részt rövid gazdaság- és társadalomtörténeti fejtegetés vezeti be. Ez szervesen illeszkedik a dolgozat keretébe, nem önmagáért van, hanem »csupán« magyarázza a múlt század eleji művészeti szituációt, amelynek lényeges része és jelensége Markó sorsa és művészete is. Maga az életrajz általában szűkszavú, de minden pontján szilárd alapokra, ellenőrzött konkrétumokra épül. A dolgozat egészére is jellemző az a tudományos alaposág, ahogyan szerző még a másodlagos kérdéseknek is utánajár. Geyhmüller bankár neve pl. az eddigi irodalomban üres fogalom volt csupán. Nem is kellett nagy óvatosság, túlzott igényesség ahhoz, hogy létét kétségbe vonjuk s Markó életében játszott szerepét — Itáliába segítését — inkább a művészetekdoták keretében tárgyaljuk. Ez a testtelen név most Pogány név munkájában volument kapott, mégpedig nem is jelentéktelen. Az üres fogalom eleven emberré vált, valakivé, akit a magyar gazdaságtörténet is számon tart és akihez az Oesterreichische Kunsttopographie tanúsága szerint tizenöt képből álló jelentős Markó-gyűjtemény köthető.

Az életrajzi részt azonban nagy érdeme ellenére bizonyos elmarasztalás is illelheti, nem arra vonatkozóan, ami tárgyalásra került benne, hanem ami kimaradt belőle. Míg ugyanis pl. Markó 1853-as néhány napos itthon tartózkodása — a dolgozat egészét tekintve — a megérdemeltnél talán bővebben került bemutatásra, addig a látogatása és 1860-ban bekövetkezett halála közé eső hét év csupán egy mondatban kapott megemlítést. Pedig már csak Markó állandóan felszínen lévő hazatelepülési tervei miatt is bővebb tárgyalást érdemelt volna ez a korszak.

Az itthon töltött napok kapcsán veti fel a dolgozat Markó Puszta című képének érdekes problémáját. Ugyanis egy korabeli hírlapi közleményre hivatkozva, amely szerint ez a kép Markó itthon tartózkodásával egyidőben szerepelt a Műegylet kiállításán, szerző vitába száll a Pusztá eddigi datálásával, vagyis, hogy az Markó hazai útján szerzett tájélményből e hazai utat követő időben keletkezett, és vitába száll Hoffmann Edittel is, aki Barabás azonos témájú és 1838-ra datált vízfestményét, amelyet Markó e pesti látogatás során láthatott, teszi meg a Pusztá előképének. Pogány név jogosnak látszó érvekkel a Barabás-kép keletkezését későbbre tolja, és a fordított irányú hatást javasolja a két mű rokonságának magyarázatául. Szerző érvelése azonban mégsem eléggé meggyőző. Egyrészt mivel a Pusztának a hazalátogatás élményéből való származtatása nagyon

indokoltnak látszik, különösen Markó esetében, aki a megelőző harminc évben egyáltalán nem festett magyar tájat, azt a harminc év előtti itthon tartózkodása idején is elsősorban hegyvidéki motívumokat választott, gyermekkori élményei is ilyenek felé irányították. Másrészt mivel egy jellegzetes hazai tájnak első nagyigényű művészi megformálása inkább feltételezhető egy olyan művész részéről, aki életét — egy-két külföldi úttól eltekintve — itthon töltötte, mint olyantól, akinek szeme évtizedek hosszú során át idegen tájak szépségeit kutaggatta. Szerző bizonyításának alapja, a jelzett hírlapi közlemény tehát további megerősítésre szorul (mégpedig elsősorban a Műegylet 1853-as katalógusa által) ahhoz, hogy e kérdés szerző javaslata szerint döntődjék el.

Markó művészetének jellemzése, amely az életrajzot követő fejezet keretében történik, általában sikerültnek mondható. A nehezen korszakolható Markó oeuvre hármas felosztása mindenesetre megkönnyíti a sok hasonló mű közötti tájékozódást. Helyes lett volna azonban, ha szerző árnyaltabb tette volna a művek típusokra való parcellázását, illetve ha a második és harmadik korszak nehezen tapintható elválasztó jegyeit a két korszak sok rokonvonásának elemzésével együtt — vagy még inkább — ezen az elemzésen belül tárgyalja. A képleírások jól megoldottak, egy-két esetben talán kissé deskriptívek, kevésbé láttatóak.

A fejezet legértékesebb részeredménye az, hogy megszünteti a Visegrád Markó oeuvrejében elfoglalt talajtalan, társtalan helyzetét, és eddig szervesetlennek ható beilleszkedését nemzeti művészetünk történetébe. Szerző a Csorsztin és Nedecz révén megtalálta a Visegrád közvetlen előzményét, így ez a mostanáig elszigetelt kiváló mű egy fejlődési sorba illeszkedik, illetve mint egy fejlődési sor — Markó művészete korai, még hazai élményekből táplálkozó szakaszának — csúcseredménye jelentkezik.

Markó művészetének Pogány név által adott értékelése bizonyos egyenlenségeket mutat. A realizmus szempontjából vizsgálva az itáliai korszak műveit, szerző először határozottan védelmébe veszi azokat Markó polgári értékelőivel szemben, majd pedig maga is helyt és hangot ad az elmarasztalásnak. Az önmagában helyes, hogy ugyanazt a képes csoportot támadja és védi is, hiszen még egyazon művön belül is lehetnek elismerésre méltó és ugyanakkor támadható elemek, a hiba ellenben az, hogy az olvasó számára nem rögzíti elég világosan ítélete serpenyőinek végleges állását.

Másik problémákkal terhes kérdés, amelynek ugyan csak itt kellett megválaszolásra kerülnie: Markó művészetének értékelése nemzeti művészetünk szemszögéből. Szerzőnek e kérdésben sikerült maradéktalan megoldást adnia. A dolgozat ugyanis nagyon szép és nagyon igaz gondolattal mutat rá Markónak és művészetének e szempontból leghatalmasabb, legdöntőbb érdemére, amikor leszögezi, hogy Markó tulajdonképpen »az egész magyar festőművészet számára megtanulta... (a klasszikus festői hagyományokat) akkor, amikor a maga feladatának elvégzéséhez elsajátította őket«. Véleményem szerint Markó értékelésének ez a gondolat az egyetlen lehetséges és helyes alapmotívuma, művészetének egyéb kérdései — így például a realizmus kérdése is — csak e gondolatra építve oldhatók meg a minden körülményt számba vevő igazságossággal.

A dolgozat utolsó fejezete bizonyos tekintetben szerző most tárgyalt értékelő munkája gyakorlati igazolását adja, impozáns méretű hírlapi kutatás eredményeként Markó és a magyar művészeti élet, illetve Markó művészete és a magyar műkritika, sőt a bontakozó magyar művészetelmélet szerves kapcsolatát bizonyítja.

Az új Markó-monográfia értékes nyeresége művészet-történeti irodalmunknak, eredményeivel túlmutat a népszerűsítő monográfiák feladatkörén. Éppen ezért helyes lenne, ha Pogány névvel az összefoglalással nem tekintene befejezettnek feladatát, hanem továbbfolytatná kutatásait, illetve kiterjesztené azokat a most csak érintett kérdések feltárására. (Markó és olaszországi köre, művészetének hatása a magyar tájfestészet további alakulására,



valamint az olasz művészetre stb.) E munka elvégzésére egyébként a már elkészült oeuvre katalógus — amely sajnálatos módon nem kapott helyet a monográfiában — kötelezi is a szerzőt.

RAJNAI MIKLÓS

BACHER BÉLA:

## VERESCSAGIN

Bp., 1954. *Művelt Nép*, 136 l., 30 tábla

Bacher Bélának Verescsaginról szóló könyve ismeretterjesztő irodalmunk nagy nyeresége. Nemcsak azért, mert a nálunk oly fogyatékosan ismert orosz művészet egyik alakjának megértését segíti elő, és mert éppen arról a Verescsaginról szól, akinek történeti aktualitása — halálának ötvenéves évfordulójától függetlenül — rendkívül eleven mai művészeink szempontjából. Hanem azért is, mert azzal az orosz festővel foglalkozik, akit három budapesti kiállítása révén, hazájának egykorú mesterei közül a legtöbb szál köt az akkori magyar művészeti élethez.

Az, ami Verescsagin művészetét maradandóvá teszi, a tudatos művészi alkotómódszer, a soha szem elől nem tévesztett eszmei cél, a népek igazságát a legsúlyosabb történelmi pillanatokban kereső művész humanitása, demokratikus magatartása és sorsa a cári Oroszország kulturális viszonyai közepette, mindez végig a szerzőnek is legfőbb mondanivalója volt.

Egyszerű eszközökkel, mindenki számára érthetően ábrázolva vonul végig előttünk Verescsagin élete és működése, s nincs az a művészettől bármilyen idegen olvasó, akinek hazafiassága, emberisége, népe iránti szeretete ne gazdagodna e könyv elolvasásával.

Bacher Béla felhasználta könyvéhez nemcsak az egész hozzáférhető, Verescsaginról szóló szakirodalmat, Verescsagin levelezésének anyagát, hanem az orosz forradalmi demokraták, elsősorban Sztasov vele kapcsolatos írásait s a kiállításai foglalkozó magyar sajtó egész vonatkozó anyagát. Ez ugyan még jobban növelte az idézeteknek amúgyis nagy számát, de legalább elkerülhetővé tette a korabeli oroszországi vagy akár magyarországi társadalmi helyzet olyan bevezetésszerű, szabványos ismertetését, ami nem egy szakmai kiadványt még ma is nehézkessé tesz.

A korrajz azonban, bizonyos kérdésekben, mégis hiányos és egyoldalú lett, ami sokkal inkább tulajdonítható az irodalom helyenkénti önkényes felhasználásának, mint a kutatómunka hiányosságának. Az egyik ilyen kérdés, amellyel kapcsolatban Verescsagin alakjának rajza egyáltalán nem világos, az művészi szerepe és jelentősége a korabeli orosz képzőművészet egészében. Történnék ugyan utalások arra, hogy Verescsagin részben életkörülményei, részben egyéni természete miatt miért nem tartozott a vándorkiállítási társaság művészeihez, de korántsem kapunk elég magyarázatot arra, hogy tulajdonképpen milyen volt a kapcsolata a nagy orosz kritikái realistákkal s az ő művészete mint történeti művészet, milyen rangsort foglalt el Repin, Szurikov és mások virágzásának idején. S talán azért, mert a szerző kissé kiszakítja Verescsagint a kor orosz művészetének egészéből, talán mert kissé túlságosan körülhatárolja Verescsagint mint »csataképfestőt«, szem elől téveszti, hogy éppen Oroszország e korabeli festészetében figyelhető meg leginkább a nép régi vagy egykori történelméből vett mozzanatoknak sajátos életképi jellegű, történelmi tartalommal telt ábrázolása. Ilyen értelemben véve, a mi számunkra Verescsagin is inkább »történeti életképek« festője, mint »par excellence« csataképfestő.

Az előkészítő munkamódszer természetéből, az irodalomra való utaltságból következik, hogy hiányzik a könyvből a közvetlen élmény ereje, s a stílus, ott is, ahol a szerző saját mondanivalóját fogalmazza meg, inkább fordított szöveg, mint eredeti gondolatok rögzítésének benyomását kelti. Ez persze formai kérdés,

inkább a hatalmas munkát végzett, de csak közvetett egyéni élménnyel bíró szerző tartózkodásából fakad.

Ez a tartózkodás azonban hiányérzetet kelt akkor, amikor a szerző az olvasót az egyes képekig vezeti el s a legrámaibb, legizőbb emberi indulatokat kiváltó művekről is bizonyos hideg tárgyilagossággal emlékezik meg, szenvedély nélkül beszélve olyan művek tárgyáról s még ábrázolási felfogásáról is, amelyek láttára öklöbbszorul a kezünk, s amelyek évrként kínálkoznak mai harcunk zászlajára is. Ezt, bizonyos fogalmazásbeli változásokkal, néhány idézet feloldásával vagy lazább felhasználásával ki lehetett volna küszöbölni, hiszen a könyv egész szerkezete, felépítése, az egymást követően tárgyalt és közölt képek sorrendje, az elmondottak lényege mind azt mutatja, hogy a szerző nemcsak adatszerűen, hanem lelkiismeretével, igazságérzetével is beleélté magát Verescsagin művészetébe. Még akkor is, ha jóformán csak közvetett anyaghoz jutott a szerző, túl kellett volna jutnia az egyéni véleménynyilvánítás bátortalanságán annyira, hogy kevésbé támaszkodjék idézetek felhasználására, vagy jegyzetben közölt idézettel egészítse ki helyenként saját véleményét.

Annak ellenére, hogy — mint már említettük — Verescsagint az orosz és az egész európai művészetben belül eléggé elszigetelten állítja elének, mégsem tapasztaljuk, hogy művészi értékelésénél túlzásokba esett volna. Éppen azért, mert nem kísérte meg Verescsagint mestersegesen a művészet legnagyobb magaslatára helyezni, ki tudta domborítani azt, amiben a művész valóban egyedülálló a maga nemében. S mert nem akarta Verescsagint mint kora legnagyobb forradalmárát bemutatni, meggyőzően tudta ábrázolni azt, ami benne valóban forradalmi s ami még saját forradalmár kortársai körében is kimagasló: mély humanizmusa, demokratikus igazságérzete, művészi leleplező tevékenysége, amely a cári önkény s az ezeket feláldozó ostoba hadvezetés ellen irányult.

Kissé elfogultnak és egyoldalúnak tartjuk azonban azt az értékelést, amit Verescsagin külföldi kiállításainak visszhangjáról ír a szerző. A nagyszámú közönség lelkesedése, sőt, éppen Budapesten, a hivatalos sajtó nagyrésznének elismerése mind igaz. De nem lett volna érdektelen részletesebben érinteni azokat a művészi véleményeket is, amelyek elítélően emlékeztek meg a kiállításokról, mint például a bécsi akadémia tiltakozását az élet durva oldalait ábrázoló festészettel szemben, holott a művészetnek a feladata — szerinte — a szépek és megnyugtatónak ábrázolása, vagy néhány olyan budapesti sajtókommentárt, amely szerint jobb lett volna Verescsaginnak megmaradnia vallásos tárgyú alkotásai mellett, vagy amely nehezményezi a Napoleon-ciklust a francia-orosz nemzetközi feszültség idején stb. Ezek az állásfoglalások egyáltalán nem kisebbítik Verescsagin kiállításainak sikerét s elsősorban nagy közönségsikerét, s ezekkel együtt sokkal hűségesebb képet kaptunk volna az uralkodó körök magatartásáról is, mintha csak Ferenc József tetszésnyilvánításáról olvasnánk. De ugyancsak nem hagyható számításra kívül például olyan körülmény sem, hogy a nyugati kiállítások sikerében volt bizonyos szerepe az akkori nemzetközi helyzetnek, a nyugati kormányoknak és a cári uralkodó körök szembenállásának.

Ez a néhány vitatható kérdés semmiképpen sem kisebbíti a szerző érdemét és a könyv jelentőségét egész ismeretterjesztő irodalmunkban. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a szerző járatlan utat vágott, amikor a magyar művészettörténetesek közül az első között vállalkozott arra, hogy az orosz művészet egyik mesterével nemcsak egy-két előadás keretében vagy párlapos cikk erejéig foglalkozzék, méghozzá másod- vagy harmadkézből kapott anyag alapján, hanem azt a feladatot vállalta, hogy a Magyarországon rendelkezésre álló minden lehetséges segítségével elmélyültebb, alaposabb, s tudományos ismeretterjesztés követelményeit kielégítő munkát készítsen, feltárva azokat a vékony szálakat is, amelyek a múlt századi nagy haladó orosz festészetet hazánk kultúrájához fűzik.



Elmélyültebb művészi elemzéssel, több képleirással, a tartalom és forma, az eszmei cél és a művészi alkotómódszer képenkénti összetartozásának behatott fejtegetésével természetesen többet szolgálhatott volna ez a könyv is a művészi ízlésre való nevelésnek, az ismeretterjesztő művészettörténeti irodalom egyik legfontosabb céljának. És magából a képleirásból fakadhatott volna ismételt az a tanulság, amit így a szerző minduntalan különállóan vont le, hogy Verescsagin művészete, amely elsőnek ábrázolta a háborúban a kizsákmányolók érdekét, a néptömegekre nehezedő terhet, az ártatlanok pusztulását, a mi kezünkben is fegyverré válhat a háborús uszítás ellen.

ARADI NÓRA

SZÉKELY ZOLTÁN:

MADARÁSZ VIKTOR

Bp. 1954. Képzőművészeti Alap, 87 l. 48 tábla

A felszabadulás óta még nem jelent meg szakirodalmunkban könyv, amely az olvasók körében olyan sok vitát váltott volna ki, mint Székely Zoltánnak Madarász Viktorról szóló műve. Néhány általánosan hangoztatott véleménynek tulajdonítható, hogy a szakmabeli, aki még nem olvasta a könyvet és ma fog hozzá, már eleve bizalmatlanul, előítéllettel veszi kezébe és a hallottak alapján előre elveti mind tartalmában, mind módszerében ezt a könyvet.

Sok a jogos aggály. Mégsem lenne helyes most azt a mutatósabb feladatot választani, hogy mondatról-mondatra elemezzük a könyv sok vitatható megállapítását, fogalmazásbeli furcaságát. Székely Madarász-felfogása, bármennyire is különbözik attól a Madarász-képtől, amely hagyományszerűen él, mégis az általános felfogásból indul ki, amennyiben azzal veszi fel a harcot. A könyv körül felmerülő problémák nem egyike olyan, hogy Székely Zoltán munkáján túlmenve magának Madarásznak a megbecsülését és hagyományaink értelmezésének néhány kérdését is érinti.

A Madarászról szóló eddigi írások, tanulmányok — monográfiáról nem beszélhetünk — megelégedtek azzal, hogy a festő általában ismert főműveinél megálljanak, illetőleg azokkal a művekkel foglalkozzanak, amelyek nehézség nélkül illeszthetők bele a század második felének művészetéről alkotott, általában elfogadott képbe. Ez gyakorlatilag körülbelül azt jelentette, hogy könnyebb volt megérteni például Közép-Európában a Zrinyi és Frangepánt, mint a Dobozai nálunk szokatlan franciás romantikáját; de még bírálni is könnyebb volt a Bethlen Gábor tudósai közt gyengeségeit, mint a meg nem értett szándékú *Petőfi-képek* fogyatékságait.

Mínt hogy Madarász pályafutása nem volt egyúttal a kortárs művészek többségének sorsa is, könnyebb volt nem felkutatni, nem megismerni, vagy egyszerűen nem létezőnek tekinteni azt, ami a századfordulóig a »münchenies«, attól kezdve pedig az itthoni értelemben vett »párizsias« kereten kívül esett. Így vált közönség és történelem számára nemlétezővé Madarász késői működése.

Pedig ezek a késői művek, ha számuk kevés is volt, ha a mélyebb mondanivalójuk a nálunk csekély hagyományú francia romantikához is fordultak, s végül, ha éppen a szándékukban legérdekesebbek minőségileg gyenge álmódosások is maradtak az őket létrehozó nemes felbuzduláshoz képest, — mégis a mieink, mégis Madarász művei, mégis magyar alkotások, művészetünk egyik legnehezebb korszakának szülöttei. S ha egy a magyar művészet fejlődésével foglalkozó általános történeti áttekintésen belül éppencsak említésre érdemesek is, de Madarász művészetének régvárt összefoglalásánál új és meglepő dolgokról szólhatnak nekünk.

Székely Zoltán felismerte ezt a feladatot és alapjában erre koncentrált munkájának, kutatásainak jelentős részét, nemcsak most, hanem már évekkel ezelőtt, amikor

a Madarász- emlékkiállítás rendezte és annak vezetőjét készítette, amikor a Petőfi-víziók sora bukkan elő a padlások mélyéről.

Akkor bontakozott ki először magyar kutató előtt Madarásznak, a negyvennyolcas magyarnak a szörnyű vívódása a kiegyezést követő félszázadon át, elgyengült tiltakozási kísérlete a veszendőnek látszó ügy idején, a millenáris mámor országában, majd az első világháborút megelőző időkben.

Madarász megrekedt művészpályájának ez a botladozó, csaknem tehetetlen folytatása, a lángoló szívű hazafi vigasztalan vergődése és folyvást felülkerekedő optimizmusa, — mind ezek az élmények annyira magukkal ragadták Székely Zoltánt, hogy szinte megfedkezett kutató-voltáról, kinek egyidejű feladata lett volna Madarász életének, művészetének történeti értékelése és alkotásainak művészi elemzése. A kutatómunka során megtörtént az, ami azután a legtöbb hiba forrásává vált, hogy Madarásznál, a festőnél, sokkal fontosabb lett Székely számára Madarász, a hazafi.

Természetesen azonnal felmerül itt a kérdés, hogy elválasztható-e a kettő. Nyilvánvalóan nem, az elméletben és gyakorlatban eléggé bebizonyosodott már. Ebben az esetben pedig a kettő annál is inkább együtt vizsgálódó, mert hiszen az a tény, hogy Madarász csökkent képességei birtokában gyengébb képeket festett, nem kisebbségi hazafias fellángolásának értékét, sőt, a művészi jelleg és színvonal elősegíti ebben az esetben annak a megértését, hogy az akkori társadalom és kultúrpolitika milyen lehetőségeket biztosított a művészi mondanivaló kifejezésére.

Székely azonban egyszerűen képtelen volt a kései képeket megfelelő művészi helyükre állítani, és nem a meglevő alkotások művészi eredményéből kiindulva elemzte többek között azoknak szándékát, hanem a szándékból kiindulva magasztalta a műveket, s Madarásznak, a magyar hazafinak járó szuperlatívuszokból sok jutott alaptalanul maguknak a festményeknek is.

Így esett Székely egy másik hibába, amelyet itt csak érintünk: ez pedig Madarász forradalmiságának értelmezése. Madarász, ez Székely könyvének adataiból is kitűnik, hazafi és forradalmár volt az 1848–49-es szabadságharc értelmében. Székely azonban a forradalmiság mai követelményeit keveri össze a századforduló és az első világháborút megelőző évek helyzetével és mindkettőt Madarász tényleges haladó magatartásával. Így azután képtelen tisztázni azt a Madarász felfogása szempontjából legfontosabb kérdést, hogy a szabadságharcos hazafiasság tartalma hogyan változott Madarász működésének idején, s a belőle táplálkozó érzelem hogyan válhatott alkotó erővé ebben a válságos korszakban. Madarász alakját azonban a szerző forradalmárnak nevezi és szerepelteti akkor, amikor a forradalmiságnak már egészen más tartalma és formája van, mint szabadságharcunk idején. Hogy Madarász legfeljebb sejtette, de nem ismerte fel nyíltan az új forradalmi tartalom követelményeit, hogy az ő »negyvennyolcasága« lényegében nem fejlődött a megváltozott társadalmi viszonyok körülményeinek megfelelő alkotó hazafiassággá, — erről Székely elfoglaltságában megfedkezett és Madarásznak sokkal több osztályharcos öntudatot tulajdonított, mint amennyi valóban élt benne.

Nem véletlen, hogy e sorokban többször esik szó elfoglaltságról. Szakmánkban, ha más tartalmi összefüggésben is, ez nem mai keletű betegség. Sok munka jelent meg magyar mesterekkel, mégpedig fejlődésünk történeténél fogva mindig méltánytalanul elhanyagolt magyar mesterekkel foglalkozván, amelyek szerzői a disszertáció-készítő rajongásának hibájába estek, mindek fölé helyezve a maguk kiválasztottjait. Székelynél is megvan ez a túlzás. Nem az egész Madarász-kérdés iránti rajongásában, ezt mindannyian megértjük, hiszen Madarász művészetünk egyik legragyogóbb alakja. De Madarász életén és munkásságán belül az egyes problémák tárgyalásában, az egyes művek értékelésében. Szinte azt kérdezi magában az olvasó: ha Madarász forradalmiságát így méltatja a szerző, hogyan vélekedhet



Petőfiről? Vagy a *Bujdosó álmodnak* ilyen fennkölt magasztalása után mi juthat még a *Hunyadi László siratásának*? S a művészet más, nagy mestereinek?

A könyv olvasása során igen sok feladat hárul magára az olvasóra. Mindenekelőtt az, hogy el kell igazodni a sok magasztalás között. Ha az ember az egyébként nehezen olvasható szöveget gondosan átböngészi, talál utalásokat például a különböző *Petőfi-képeknél* is a mester erejének gyengülésére, elképzeléseinek fogyatékos megvalósítására. De ehhez böngészni kell a szöveget, mert mindent elsőpör egyszeri elolvasásra a korlátlan lekesedés.

És most jutottunk el tulajdonképpen addig a gondolatig, amely a könyvvel kapcsolatban szakmai körökben szelvében-hosszában felmerül és amely jelen tárgyalásunknak is központi kérdése: ez pedig az, hogy Székely Zoltán meghamisítja-e Madarászt vagy sem. A Madarásról írt kép megfelel-e a valóságnak és helyesen mutatja-e meg vagy pedig torzítja a műalkotások értékét, tehát megfelel-e lényegében vagy szembenáll-e azzal a céllal, amit ez ismeretterjesztő sorozat részeseként vállalnia kellett?

A könyvvel kapcsolatban néhány gondolat összefoglalásukor nem kerülhet sor arra, hogy aprólékosan elemezzük a korrajz, a művészletrajz vagy műtárgyleírás részleteit. Általában egyetértünk azzal a véleményvel, hogy a szerző nem tudta jól megoldani a hazafi és a művész egységes, együttes bemutatásának kérdését, s mintegy elkerülve azt, mint már említettük, a műalkotások értékelésénél nem művészi minőségük, hanem az őket létrehozó szándék volt szerző számára a mértékadó. A laikus érdeklődő egyszeri elolvasásra meg sem értheti, hogy melyik Madarász pályájának a csúcsa és hol kezdődik a művészi hanyatlás. A *Petőfi-képek* lelkes magasztalása feledtetni akarja fogyatékosait — mindez kétségtelenül azt jelenti, hogy az adott kép torzít, és a művészi érték felismerését célzó izlésnevelésben is félrevezeti az olvasót.

Vajon abból fakad-e ez, hogy Székely Zoltán, Madarász munkásságának legavatottabb mai ismerője, ne tudna különbséget tenni jó és rossz műalkotás között? Ő maga ne tudná, hogy Madarászból mi a legmaradandóbb? Nem erről van szó. Hiszen a mondatok közt keresgélve találunk értékítéletet is, csak hogy, és ez okozza a nagy problémát, Székely Zoltán igen helytelenül lebecsülte azt a feladatot, hogy bemutassa Madarász művészi fejlődését, lebecsülte azt az alapvető művészettörténeti módszert, hogy művészeti eredményeken keresztül jusson el a történeti tanulságokig, jóhiszeműen ugyan, de félreértette a pártosság, hazafiaság, marxista szemlélet követelményeit. A legkirívóbban ez a képelemzésnél nyilvánul meg: maguk a leírások szinte csak tartalmi elemzések, s a művészi taglalás, ha van ilyen, elveszti meggyőző erejét, mihelyt az olvasó szembekerül a képpel.

Évek tapasztalatából s nem utolsósorban éppen a Madarász-kiállítás tanulságaiból tudjuk, hogy a képzőművészeti kultúrával még nem rendelkező, még fejletlen izlésű, járatlan nézőközönséget hamarabb megragadhatja a *Petőfi halála* vagy a *Feltámadás* romantikus, de ugyanakkor naiv pátosza, mint a *Dózsa népe* súlyos drámaisága. Vitathatatlan a *Petőfi halála* korabeli politikai sikere a negyvennyolcas érzelmű tömegek között. Székely Zoltán művészi ítélete azonban elsodródott e vélemény irányába, vagy talán inkább ezt használta fel erkölcsi támaszként,

tudatosan kihangsúlyozva szembehelyezkedését az általánosan kialakult szakmai állásponttal és elavultként, sőt, ellenségesként elvetve benne helyest és helytelent egyaránt. Itt nehéz is lett volna elfogulatlanul maradnia Székelynek. Még ma is van olyan nézet, amely Madarászt mint »történelmit«, »tematikust«, »provinciálist« beleszoritja az 55–65 közötti évtizedbe — úgy látszik — kimozdíthatatlanul, túlságosan sajnálkozva kvalitásbeli korlátain és sokszor megfélemlítve arról a nem mellékes szemponttól, hogy mindenképpen a mienk. (Nem Madarász az egyetlen ilyen művész: nemrég a Zichy-könyv íróinak egyike mondta, hogy a szakma ellenszenvét Zichyvel szemben úgy sem tudták volna megváltoztatni, — nem is törekedtek erre.)

Székely Zoltán ezzel szemben úgy hadakozik Madarász érdekében, mintha a könyv olvasóit ideológiai ellenségeinek tekintené. S mindezt aláhúzza, kérdés-felelettel, helyenként sajnos a támadó riport stílusában, megfélemlítve arról, hogy magukra a szakmabeliekre sem lehet olyan mértékben általánosítani az arisztokratizmus vádját, ahogyan az e könyv hangvételéből kitűnik. S megfélemlítve mindenekelőtt arról, hogy az olvasóknak alig egy töredéke rendelkezik Madarászzal kapcsolatban ilyen vagy amolyan kialakult véleményvel, s a legtöbbben csak most ismerkednek haladó hagyománynak tekintendő értékeinkkel. S végül, akár szakmabeli, akár laikus olvasóról van szó, nem feledhető el, amit Székely alaposan szem elől tévesztett, hogy ti. Madarászt és bárki mást igazán megbecsülni csak úgy lehet, ha műveinek valódi és hamisítatlan értékén keresztül keresi a kutató a tanulságokat és így jut el a hazafias állhatatosság, kitartás oly dicső példáihoz, mint amilyeneket e nagy festőnk élete magában rejt.

Székely Zoltán szem elől tévesztette, hogy kiknek ír, belekerült a szakmai viták ma sokszor hinárszerű bonyodalmaiba, cáfol és bizonyít, ahol ellenvéleményeket sejtett, néha már szinte árnyakkal birkózik, és nem az lett vezérfonala, hogy Madarász a művészetével hogyan és mire nevel, hanem, hogy milyen esetleges ellenérveket kell eleve kivédenie. A helyenként igen bántó hang is ennek következménye, és ezzel csak azért nem foglalkozunk bővebben, mert alárendeltje a fentiekben tárgyalt fontosabb problémának.

Ez a könyv nem zárja le, s az elmondottak szerint nem is zárhatja le a Madarász-kérdés kutatását. Magának Székely Zoltánnak is tovább kell foglalkoznia vele, hiszen könyvkiadásunk jelenlegi helyzetében úgyszólván komoly szakmai nehézségeket okoz az, hogy ismeretterjesztő művek előbb jelennek meg magyar művészekről, mielőtt egyetlen komolyabb igényű összefoglaló munka készülhetett volna.

Székely Zoltán írása fel kell hogy vesse Madarász értékelésének vitáján túlmenően a magyar festők értékelésének kérdését általában, az évtizedek óta előlegezett szakmai ellenszenv vagy rokonszenv szerepének kérdését, s egyáltalán annak a bizonyos fokig közmopolita szemléletnek a súlyosságát, amely magyar művek értékelésében, lebecsülésében ma is megnyilvánul. De nem kevésbé tanulságos e könyv sok problémája közül az, hogy a történeti és művészi értékelésnek mi az összekapcsolási módja, hol van a határ a pártos művészettörténeti kutatás és a materialista vulgarizálás között.

ARADI NÓRA

## A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ ALATT LENGYELORSZÁGBAN ELPUSZTULT MAGYAR VONATKOZÁSÚ MŰTÁRGYAK

Lengyelország az 1939–1945-i világháború alatt borzasztó veszteségeket szenvedett a művészeti emlékeket és tárgyakat illetően is.

A legnagyobb pusztulás Varsó 1939 szeptember havi borzalmas bombázása következtében történt, amikor is

a város épületeinek körülbelül 70–75 százaléka romhalmazzá vált.

Azután sok műemlék és műtárgy veszett el az 1944-i varsói felkelés alkalmával is.

Ezenkívül azonban igen sok műtárgyat, főleg fest-



ményt vittek el a német megszálló hatóságok Lengyelországból és pedig mind lengyel festők képeit, mind külföldi festők alkotásait. Így pl. elvitték a krakkói Czartoryski-múzeum két legértékesebb képét is, Rafael és Leonardo da Vinci alkotásait.

A lengyelek két kötetben adták ki a németek által elvitt képek jegyzékét,<sup>1</sup> de a 180 külföldi származású festmény közt nincs magyar vonatkozású.

Hogy az elpusztult képek közt voltak-e magyar vonatkozásúak, nem lehet megállapítani, mert erről nincsen kimutatás.

A varsói *Lazienki*-palotában voltak *Mányoki Ádám* magyar festő által festett arcképek, amelyekből négy darab pusztult el, és pedig a következőket ábrázoló arcképek:

1. Rybinski Jakab,
2. Sieniawski Ádám hetman (fővezér),
3. Potocki József hetman,
4. Lubomirski Szaniszló koronamarsal.

A többi tizenkét *Mányoki-kép* a Varsói Nemzeti Múzeumban található.

A magyar vonatkozású képek közül elpusztultak a varsói Hadi Múzeumban *Villevald* orosz csatafestő képei az orosz hadsereg 1849-i erdélyi hadjáratairól.

*Villevald* Gottfried Paulovics a szentpétervári művészeti akadémia tanára volt, aki 1817-ben Pavlovszkban született és orosz cári titkos tanácsos volt. Mint I. Miklós cár udvari festője elkísérte Paskievics tábornokot magyarországi hadjárataira és jelen volt a világosi fegyverletételnél is.

*Villevald* megfestette az erdélyi hadjárat fontosabb csatáit és a világosi fegyverletételt is.

A világosi fegyverletételi képe a szentpétervári cári palota tábornagi termében volt elhelyezve, egy másik — a beszercei csata — a III. Sándor cár múzeumban volt.

Ezekon kívül még tíz festménye volt *Villevald*nak, ezek a varsói orosz főkörmányzók palotájában — a Belwederben — voltak elhelyezve, ahol egykor Paskievics tábornok lakott.

Ezek a képek Varsónak 1915-ben való elfoglalása után is a belwederi palotában maradtak egy ideig, majd pedig a varsói Hadi Múzeumba kerültek.

A *Villevald*-képek a következő ütközeteket és csatajeleneteket ábrázolták:

Szerdahely,  
Sepsiszentgyörgy,  
Fogarás,  
Szászsebes,  
Vöröstorony,  
Segesvár,  
tömösi szoros,  
nagyszebeni csata,  
csatajelenet a hely megnevezése nélkül,  
Karantin-jelenet.

A *Villevald*-képek Varsónak 1939 szeptember havában való borzalmas bombázása alkalmával pusztultak el.<sup>2</sup>

A *Mányoki*- és *Villevald*-képeken kívül még egy magyar vonatkozású kép pusztult el, és pedig *Matejkónak*, a híres lengyel történelmi festőnek *»Báthory István Pszkovnál«* című hatalmas festménye, amely Báthoryt mint lengyel királyt ábrázolja, amint az orosz hadaknak békét kérő küldöttségét fogadja.

A képet a németek elvitték és később a Szudeta-hegységben került elő rettenetesen megrongált állapotban.

Igen nagy károkat szenvedtek a varsói könyvtárak a bombázás és az 1944. évi felkelés utáni pusztulás következtében. A könyvtárakban elpusztult illuminált kéziratok jegyzékét kiadták a lengyelek,<sup>3</sup> és ennek alapján megállapíthatjuk, hogy két magyar vonatkozású illusztrált kézirat égett el a varsói Krasinski-könyvtárban, egyet pedig a németek vittek el és még nem került meg.

Az egyik elégett kézirat a varsói Nemzeti Könyvtár (Biblioteka Narodowa) *bibliája* volt, amely a XII. század végéről való miniatör-iskola munkája volt. A 182 pergament-lap minuscula írása a XII. századból való és bizonyos gótikus jelleget árul el. Kötése disznóbőr

deszkán, gazdagon díszítve préselésekkel. A kötés valószínűleg pomerániai munka az 1570—1580-as évekből. A könyvtábla első oldalán *Báthory Endre bíboros* exlibrise volt. A kódex a XVI. században Báthory Endre bíborosé volt, aki Báthory István lengyel király unokaöccse és vármiai püspök volt.

A kódex a XVIII. században a sandomierzi jezsuita kollégium tulajdona volt. A kolostor feloszlása után a Czartoryski hercegek gyűjteményébe került, Pulawyba. A Pulawy-i gyűjtemények elkobzása után 1891-ben Oroszországba került a cári Eremitage-ba, majd a szentpétervári Császári Nyilvános Könyvtárba került.

A szovjet kormány visszaadta azt a lengyeleknek. A Biblia a Genesis-könyvének szövegét tartalmazza a Királyi Könyvek IV. részének XVI. fejezetéig.

A kódex díszítése: 13 nagy iniciále és egy egészoldalas miniatür. A maga nemében egyike a legszebb emlékeknek a XII. századból.

A Biblia 1944-ben elégett a Krasinski-könyvtár épületében Varsóban.

A másik magyar vonatkozású kódex, amely elpusztult, egy *Corvina Mátyás király könyvtárából*. Címe: *Joanni Chrisostomi epistolae* (Aranyszájú Szent János levelei).

Olaszországban készült a XV. század végén Attavante műhelyéből került ki.

A kódex 317 lapból állott és nagyság a 375 × 225 mm-t tett ki. Betűi olasz minuszcula betűk voltak. Kötése a XIX. századból való vörös félszafián bőrből volt.

A kódex *Mátyás király könyvtárából* származott, s a címer a 2. oldalon volt.

A kéziratot *Báthory István* lengyel királynak ajándékozták. A kódex 1817-ben a Varsói Egyetemi Könyvtárba került. 1833-ban pedig a szentpétervári Nyilvános Könyvtárba, onnan pedig ismét visszakerült Varsóba.

A harmadik magyar vonatkozású kódex, amely lengyel könyvtárban volt, s amely a német okkupáció alatt elveszett, a *Liber precum regis Vladislai* című kódex volt, amely *II. Ulászló magyar és cseh király imakönyve* volt.

A kódex Csehországban készült 1475—1480 között és 213 lapot tett ki. Az 1. és 2. lapon, amelyet a XVI. században tettek hozzá, van a dedikáció. A szöveg a 3. oldalon kezdődik imádsággal.

Az imakönyv első fedőlapján ezüst plakette van e szöveggel: »II. Ulászló magyar és cseh királyé, Kázmér lengyel király fiáé.« (*»Wladyslaw II. Króla węgierskiego y czeskiego. . . . Kazmierza kr. Pol.«*)

A kézirat két első lapján dedikáció olvasható a XVI. századból: *»Hic liber Vladislai secundi Regis Ungariae et Boemiae, Casimiri Poloniarum Regis Filii Opera Ioannis Drzewicki Scholastici Lanciciensis Canonici Cracoviensis a Boemia nactus et in pignus perpetui amoris genere et virtute clarissimo Domino A. Adamo de Drzewica Sac. Rae. Mtis. a Secretis Fratri clarissimo donatus anno gratiae quingentesimo quadragesimoquarto.«*

Aztán következik a többi tulajdonos bejegyzése.

A Jagello-könyvtárnak (a krakkói egyetemi könyvtárnak) Szembek Sándor Kázmér sieradzi vajda ajándékozta.

A kézirat díszítését 19 miniatür képezi 90—105 mm magasságban és 60—65 mm szélességben.

Ezt a kódexet a németek még 1939-ben elvitték és nem került elő.

Itt megemlítjük, hogy Lengyelországban még két *Corvina* volt, ezek úgylátszik megmaradtak, mert Sawicka idézett könyvében nem említi azokat az elveszett kéziratok között.

A leghíresebb ezek között és a XV. századi olasz miniatür festészet valóságos dísműve az a *Corvina*, amely a toruni (thorni) gimnáziumi könyvtár birtokában volt annak keletkezésétől, vagyis 1594-től kezdve, jelenleg eddig az ottani Városi Könyvtárban van.

Tartalmát a humanista *Naldius* költeménye alkotja, aki dicsőíti Mátyás királyt és leírja könyvtárát.<sup>4</sup>

A másik megmaradt *Corvina* a krakkói *Czartoryski Múzeumban* van. Ez a kódex *Sexti Julii Frontini* (†103)



*Strategematon* című művét tartalmazza, amely a háborús cselekről szóló elbeszéléseket tartalmazza négy könyvben. Ez egy kis kötet, amely 99 lapból áll, finom pergamenten és gondosan bekötve. Alakja: 187×116 mm.

A kódex eredetére nézve az utolsó lapon találjuk ezt a följegyzést: »Exscriptum Florentie hoc opus idibus iuniis, anno ab incarnatione christi millesimo CCCCLX septimo.«

A kódexet a firenzei *Pietro Cennini* másolta, ugyanaz, aki Mátyás király részére egy másik kódexet is másolt, éspedig: *Curtius Rufus*, De rebus gestis Alexandri Magni címűt, amely az Országos Széchényi Könyvtárban van.<sup>5</sup>

Mily módon kerültek e Corvinák Lengyelországba, nem tudjuk, de ezek is bizonyítják, hogy a humanizmus és reneszánsz korszakában mily élénkek voltak a kulturális kapcsolatok Magyarország és Lengyelország közt.

Igen nagyok a lengyelek veszteségei az *iparművészeti* tárgyakat illetőleg is, mint azt a két kötetből álló hivatalos kiadvány bizonyítja.<sup>6</sup>

Igen nagyok a veszteségek az ötvösművészetet illetőleg, de a kiadvány szerint nem lehet pontosan megállapítani azok nagyságát.

Egyes adatok szerint 394 kelyhet, köztük 36 gótikus stílút vittek el a németek, de ez nem pontos adat, mert bizalmas értesülések szerint négyszerte többet vittek el a németek.

A kiadvány csak azokat az elveszett és elpusztult tárgyakat sorolja fel, amelyeknek fényképei megmaradtak.

A könyvben felsorolt ötvösművészeti tárgyak közt nincsen magyar eredetű. Sok közöttük a Limogesból származó művészeti tárgy, s azonkívül Kölnből, Danzigról, Flandriából származnak egyes darabok, de vannak német, lengyel, francia és olasz (firenzei) eredetű tárgyak is.

Tekintettel arra, hogy a kiadvány csak egy kis részét adja az elvitt műtárgyaknak és tekintettel arra, hogy Lengyelországban, főleg annak Magyarországhoz közel fekvő városaiban, mint pl. Krakóban, Tarnówban s más városokban is voltak magyar sodronyzománcos ötvösművek, lehetséges, hogy magyar származású ötvösműveket is vittek ki a németek.

Az elvitt iparművészeti tárgyak közt a kiadvány felemlít két szőnyeget, amelyek ugyan nem magyar eredetűek, azonban annyiban magyar vonatkozásúak, hogy *erdélyi szőnyegeknek* nevezték azokat. Mind a kettő Anatóliából származik és a XVII. században készült.

Az egyik a krakkói Nemzeti Múzeum, a másik pedig a varsói Nemzeti Múzeum tulajdona volt.<sup>7</sup>

A kiadvány az elvitt *zeneeszközök* közt felsorol egy *tárogatót*, amely jávorfából készült és 13 fémgommbal volt ellátva. Tulajdonosa Zdzisław Schulc volt Poznańban.<sup>8</sup> E tárogató minden valószínűség szerint magyar eredetű volt, és valószínűleg II. Rákóczi Ferenc felkelésének leverése után Lengyelországba menekült kurucok vitték magukkal.

A könyv az elvitt régi *jegyverek* közt felsorol egy magyar vonatkozásút, éspedig az 1848—1849-i magyar szabadságharcból származó *tölténytartót*, amelyet a könyv »magyar-lengyel« tölténytartónak nevez, s amely a varsói Hadi Múzeum tulajdonát képezte<sup>9</sup>, és amelyet valószínűleg a magyar szabadságharcban résztvevő valamelyik lengyel légionista vitte magával lengyel földre.

Mivel a fent említett lengyel kiadványok csak a németek által elvitt műtárgyakra és régészeti tárgyakra vonatkoznak és nem sorolják fel az elpusztult tárgyakat, amelyekről nincsen pontos összeírás, nagyon lehetséges, hogy sokkal több magyar vonatkozású műtárgy pusztult el Lengyelországban a második világháború alatt.

DIVÉKY ADORJÁN

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939—1945*. I. Malarstwo obce. Zestawit Władysław Tomkiewicz. Warszawa 1949. Ezenkívül: *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939—1945*. II. Malarstwo polskie. Warszawa 1951.

<sup>2</sup> E képekről fényképfelvételek készültek, amelyek jelenleg a Hadi Múzeumban vannak.

<sup>3</sup> *Sawicka Stanisława*, Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie relikwiarów iluminowanych. Warszawa 1952.

<sup>4</sup> A róla szóló irodalom: Magyar Könyvszemle 1894, 305—313; Weinberger W., Beiträge zur Handschriftenkunde. I. (Die Bibliotheca Corvina), Sitzungsberichte der K. Akad. d. Wiss., philos. hist. Kl., Wien 1908. Bd. 159. VI; Hevesy A., La bibliothèque du roi Matthias Corvin. Paris 1923. 8, 14; Lengyelül: *Mocarski, Z.*, O Książnicy miejskiej im. Kopernika w Toruniu, Rocznik Tow. Nauk. w Toruniu 1915. XXXII. 264, 268—269. és O bibliotece naukowej Pomorza, Ziemia 1924.

<sup>5</sup> A kódexet részletesen ismerteti Dobrowolski, Kázmér: »Rekopis Biblioteki Macieja Korwina przechowywany w Muzeum XX. Czatortyryskich w Krakowie. Kraków 1926.

<sup>6</sup> Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego I, II. Warszawa 1953.

<sup>7</sup> I. m. I. 62. l.

<sup>8</sup> I. m. I. 96. l.

<sup>9</sup> I. m. II. köt. 155. l.



# TARTALOMJEGYZÉK

1945—1955 .....	1	ADATTÁR	
TANULMÁNYOK			
Zádor Anna : A Pollack-kutatás néhány problémája .....	3	Valkó Arisztid : Fertőd (Eszterháza, Süttör, Győr—Sopron megye) mesterei művészei 1720—1768 között. ....	127
Soós Imre : Fazola Henrik és Lénárd egri vasművesek .....	29	MŰEMLÉKVÉDELEM	
KUTATÁS			
Radocsay Dénes : Adatok a magyarországi táblaképfestészet történetéhez .....	47	Csemegi József : A siketnémák váci országos Tanintézetének épülete .....	134
Divéky Adorján : Magyarországi ötvösök Lengyelországban a XIV—XVIII. században .....	52	KÖNYVEK	
Bedő Rudolf : XVIII. századi orosz gobelin Magyarországon .....	54	Az orosz művészet története (Ismerteti Dobai János)	150
Balogh István : Adatok Debrecen képzőművészetéhez a XIX. század elején .....	55	Zachwatowicz, Jan : Architektura polska de połowy XIX wieku (Ismerteti : Cs. Nagy Zsuzsa)....	153
Soós Gyula : Ferenczy István oroszlán szobra Gyöngyösön .....	65	Gerke, Friedrich : Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie (Ismerteti : Entz Géza) .....	154
Fejős Imre : A kovácsok strike-ja .....	67	Pogány Frigyes : Terek és utcák művészete (Ismerteti : Granasztói Pál) .....	156
Pataky Dénes : Ferenczy Béni rajzai .....	70	Banner J., László Gy., Méri I., Radnóti A. (Szerk.) : Régészeti kézikönyv I. Gyakorlati régészet (Ismerteti : Nagy Emese) .....	157
MŰVÉSZETI ÉS TUDOMÁNYOS ÉLET			
A magyar művészettörténet-kutatás tíz esztendeje	73	Mihalik Sándor : Folia Archaeologica Új folyam VI. (M. N. M. Történeti Múzeumának évkönyve)	
Végvári Lajos : Tíz év kiállításai .....	78	Dobrovits Aladár : M. N. M. Iparművészeti Múzeum évkönyvei (Ismerteti : Holl Imre) .....	160
Harasztiné Takács Marianna : Az Országos Szépművészeti Múzeum új szerzeményei 1945—1955	84	Pigler Andor : A régi képtár katalógusa (Ismerteti : Radocsay Dénes) .....	160
Rózsa György : Tíz év új szerzeményei a Történeti Múzeumban .....	91	Csatkai Endre : Sopron (Ismerteti : Gerő László) ..	161
Holl Imre—Seenger Ervin : A Budapesti Történeti Múzeum műtárgy-gyarázkodása a felszabadulástól .....	96	Csányi Károly : A magyar kerámia és porcelán története és jegyei (Ismerteti : Voit Pál)....	162
Biró Béla—Telepi Katalin : A felszabadulás utáni tíz év művészettörténeti irodalma .....	99	Szabolcsi Hedvig : Régi magyar bútorok (Ismerteti : Csányi Károly) .....	162
IN MEMORIAM			
Genthon István : Gerevich Tibor .....	123	Pogány Ö. Gáborné : Id. Markó Károly (Ismerteti : Rajnai Miklós) .....	163
Szegi Pál : Kállai Ernő .....	124	Bacher Béla : Verescsagin (Ismerteti : Aradi Nóra)	165
Voit Pál : Kőszeghy Elemér .....	126	Székely Zoltán : Madarász Viktor (Ismerteti : Aradi Nóra) .....	166
		A második világháború alatt Lengyelországban elpusztult magyar vonatkozású műtárgyak (Összeállította : Divéky Adorján) .....	167



# ОГЛАВЛЕНИЕ

1945—1955 ..... 1

## ОЧЕРКИ

Задор, А. Некоторые проблемы исследования  
деятельности Поллака ..... 3  
Шоош, И. Эгерские кузнецы Хенрик и Ленард  
Фазола ..... 29

## ИССЛЕДОВАНИЯ

Радочай, Д. Данные к истории станковой  
живописи в Венгрии ..... 47  
Дивеки, А. Венгерские мастера ювелирных дел  
в Польше в XIV—XVII вв. .... 52  
Бенё, Р. Русский гобелен XVIII столетия в  
Венгрии ..... 54  
Балог, И. Данные к изобразительному искусству  
г. Дебрецен в начале XIX столетия ..... 55  
Шоош, Д. Львиная статуя Иштвана Ференци  
в г. Дьёндьёш ..... 65  
Фейёш, И. Забастовка кузнецов ..... 67  
Патаки, Д. Рисунки Бени Ференци ..... 70

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Десять лет венгерского искусствоведения ..... 73  
Вегвари, Л. Выставки десяти лет ..... 78  
Харасты-Такач, М. Новые приобретения  
Национального Музея изящных искусств в  
1945—1955 гг. .... 84  
Рожа, Дь. Новые приобретения в Историческом  
музее за десяти лет ..... 91  
Холл, И.—Зегнер, Э. Рост количества ху-  
дожественных памятников в Историческом  
музее г. Будапешт после освобождения ..... 96  
Биро, Б.—Телепи, К. Библиография ли-  
тературы по истории искусства за десять лет  
со времени освобождения ..... 99

## К ПАМЯТИ

Жантон, И. Тибор Геревич ..... 123  
Сеги, П Эрнё Каллаи ..... 124  
Воит, П Элемер Кёсеги ..... 126

## 1 ДОКУМЕНТАЦИЯ

Валько, А. Мастера и художники с. Фертед  
(Эстерхаза, Шюттёр, комитат Дьёр-Шопрон)  
в 1720—1768 гг. II. .... 127

## ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА

Чемеги, Й. Здание Государственного учебного  
заведения для глухонемых в г. Вац ..... 134

## ОБЗОР КНИГ (названия венгерских книг даны на русском языке)

История русского искусства (рец. Я. Добаи) ..... 150  
Захватович, Ян, Architektura Polska do  
Polowy XIX wieku (рец. Ж. Ч.-Надь) ..... 153  
Герке, Фридрих, Forschungen zur Kunstge-  
schichte und christlichen Archäologie («Исследо-  
вания по истории искусства и христианской  
археологии». — Рец. Г. Энти) ..... 154  
Погань, Фридьеш, Искусство площадей и  
улиц (рец. П. Гранастои) ..... 156  
Баннер, Я.—Ласло, Дь.—Мери, И.—  
Радноти, А., (Под ред.) Руководство по архе-  
логии (рец. Э. Надь) ..... 157  
Михалик, Шандор, Folia Archaeologica (нов.  
сер.) Альманах Исторического Музея Венгер-  
ского Национального музея (Рец. И. Холл)... 160  
Пиглер, Андор, Каталог Старой картинной  
галереи (Рец. Д. Радочай) ..... 160  
Чаткай, Имре, Шопрон (рец. Л. Герё) ..... 161  
Чаньи, Карой, История и марки венгерской  
керамики и фарфора (рец. П. Воит) ..... 162  
Саболичи, Хедвиг, Старая венгерская ме-  
бель (рец. К. Чаньи) ..... 162  
Погань Э., Габорне, Карой Марко ст. (рец.  
М. Райнаи) ..... 163  
Бахер, Бела, Верещагин (рец. Н. Аради)... 165  
Секей, Зольтан, Виктор Мадарас (рец. Н.  
Аради) ..... 166  
Погибшие в Польше во время второй мировой войны  
художественные памятники, относящиеся к  
Венгрии (рец. А. Дивеки) ..... 167



# TABLE DES MATIÈRES

1945—1955 .....

## ÉTUDES

- Zádor, A.* Quelques problèmes des recherches sur Pollack .....  
*Soós, I.* Henrik et Lénárd Fazola, forgerons de la ville Eger .....

## RECHERCHES

- Radocsay, D.* Contributions à l'histoire de la tableau d'autel en Hongrie .....  
*Divéky, A.* Des orfèvres hongrois en Pologne aux XIV—XVII siècles .....  
*Bedő, R.* Un gobelin russe du XVIII siècle en Hongrie .....  
*Balogh, I.* Données concernant les beaux arts à Debrecen au début du XIX siècle .....  
*Soós, Gy.* Statue de lion par István Ferenczy à Gyöngyös .....  
*Fejős, I.* La grève des forgerons .....  
*Pataky, D.* Les dessins de Béni Ferenczy .....

## VIE ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE

- Les dix dernières années de recherches en Hongrie sur l'histoire des arts .....  
*Végvári, L.* Les expositions de la dernière décade .....  
*Harasztiné Takács, M.* Les nouvelles acquisitions du Musée National des beaux-arts en 1945—1955 .....  
*Rózsa, Gy.* Les acquisitions faites par le Musée historique au cours des dix dernières années ..  
*Holl, I.—Seenger, E.* Les nouvelles acquisitions du Musée historique de Budapest depuis la libération .....  
*Biró, B.—Telepi, K.* La bibliographie de l'histoire des arts des dix ans écoulés depuis la libération .....

## IN MEMORIAM

- Genthon, I.* Tibor Gerevich .....  
*Szegi, P.* Ernő Kállai .....  
*Voit, P.* Elemér Kőszeghy .....

## 1 DOCUMENTATION

- Valkó, A.* Les maîtres et artistes à Fertőd (Eszterháza, Süttör, comitat Győr-Sopron) entre 1720—1768. II. ....

## 3 PROTECTION DES MONUMENTS ARTISTIQUES

- 29 *Csemegi, J.* Les maison de l'Institut national des sourds-muets à Vác .....

## REVUE DE LIVRES (les titres des livres hongrois sont donnés en traduction française)

- 47 L'histoire des arts russes. (Compte rendu par J. Dobai) .....  
52 *Zachwatowicz, Jan.* Architektura polska do połowy XIX wieku. (Architecture polonaise jusqu'au milieu du XIX siècle. — Compte rendu par Zs. Cs. Nagy) .....  
54 *Gerke, Friedrich.* Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. (Compte rendu par G. Entz) .....  
55 *Pogány, Frigyes.* L'art des places publiques et des rues. (Compte rendu par P. Granasztói) .....  
65 *Banner, J.—László, Gy.—Mérei, I.—Radnóti, (Éd.)* Manuel d'archéologie. I. Archéologie pratique. (Compte rendu par E. Nagy) .....  
67 *Mihalik, Sándor.* Folia Archaeologica (Nouvelle série VI. Annuaire du Musée historique du Musée national.) *Dobrovits Aladár:* Les annales du Musée des Arts appliqués (Compte rendu par I. Holl) .....  
70 *Pigler, Andor.* Le catalogue des l'anciens maîtres (Compte rendu par D. Radocsay) .....  
84 *Csatkai, Imre.* Sopron. (Compte rendu par L. Gerő) .....  
91 *Csányi, Károly.* L'histoire et les marques de la céramique et de la porcelaine hongroise. (Compte rendu par P. Voit) .....  
95 *Szabolcsi, Hedvig.* Anciens meubles hongrois. (Compte rendu par K. Csányi) .....  
99 *Mme Pogány Ö., Gábor, Károly Markó père.* (Compte rendu par M. Rajnai) .....  
*Bacher, Béla.* Verechtchaguïne (Compte rendu par N. Aradi) .....  
*Székely, Zoltán.* Viktor Madarász. (Compte rendu par N. Aradi) .....  
Des objets d'arts, ayant trait à la Hongrie, péris au cours de la deuxième guerre mondiale en Pologne. (Compte rendu par A. Divéky) .....



51302



261

1955. 1-2. m.

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI  
ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT TUDOMÁNYOS  
FOLYÓIRATA

IV. ÉVFOLYAM

2 SZÁM



1955



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1955

FŐSZERKESZTŐ:  
FÜLEP LAJOS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG TAGJAI:

GARAS KLÁRA, GENTHON ISTVÁN, H. ZÁDOR ANNA, RADOCSAY DÉNES,  
VAYER LAJOS

SZERKESZTŐ:  
DERCSÉNYI DEZSŐ

## TARTALOMJEGYZÉK — СОДЕРЖАНИЕ — TABLE DES MATIÈRES

### TANULMÁNYOK — ОЧЕРКИ — ÉTUDES

<i>Major Máté</i> : Az építészet dialektikája (Részlet) — <i>Майор, Мате</i> , Дialeктика архитектуры (отрывок) — <i>Major, M.</i> , La dialectique de l'architecture (fragment) .....	173
<i>Kampfis Antal</i> : A feldebrői altemplom — <i>Кампиш, Антал</i> , Нижняя церковь в с. Фельдебрё — <i>Kampfis, A.</i> , La crypte de Feldebrő .....	178
<i>Fenyő Iván</i> : Abel Stimmer svájci későreneszánsz festő ismeretlen festménye — <i>Феньё, Иван</i> , Неизвестная живопись швейцарского художника позднего ренессанса Абеля Штиммера — <i>Fenyő, I.</i> , Toile inconnue d'Abel Stimmer, peintre suisse de la Renaissance tardive .....	195

### KUTATÁS — ИССЛЕДОВАНИЯ — RECHERCHES

<i>Kádár Zoltán</i> : A székesfehérvári István koporsó ikonográfiája — <i>Кадар, Зольтан</i> , Иконография гроба св. Степана в г. Секешфехерваре — <i>Kádár, Z.</i> , L'iconographie du cercueil d'István à Székesfehérvár. ....	201
<i>Csányi Károly</i> : Ismeretlen bizánci ötvösmű — <i>Чаньи, Карой</i> , Неизвестная византийская ювелирная работа — <i>Csányi, K.</i> , Une orfèvrerie inconnue de Byzance .....	204
<i>Entz Géza</i> : A csarodai templom — <i>Энц, Геза</i> , Церковь в с. Чарода — <i>Entz, G.</i> , L'église de Csaroda ...	206
<i>Soltész Zoltánné</i> : Szelepcsényi György ismeretlen rézmetszete — <i>Шольтес, Зольтанне</i> , Неизвестная гравюра на меди Дьёрдя Селепченьи — <i>Mme Soltész, Z.</i> , Une estampe inconnue de György Szelepcsényi ...	216
<i>Zsindely Endre</i> : Külföldi magyar kortársak Mátyóki Ádámról — <i>Жиндей, Эндре</i> , Венгерские современники за ру бежом об Адаме Маньоки — <i>Zsindely, E.</i> , Les contemporains hongrois à l'étranger sur Ádám Mátyóki .....	219
<i>Bedő Rudolf</i> : Norbert Grund képei az Orsz. Iparművészeti Múzeum egy szekrénykéjén — <i>Бедё, Рудольф</i> , Картины Норберта Грунда на шкафчике в будапештском Музее изящных искусств — <i>Bedő, R.</i> , Les peintures de Norbert Grund sur un écriin du Musée des Arts Décoratifs .....	220



Az építészet is, minden egyes alkotás és minden építészeti összefüggés, minden amiből épület és építészet lesz — miként minden a világban — mozog, változik, fejlődik.

A mozgásoknak abból a bonyolultságából, amit építészetnek nevezünk, emeljünk ki néhány fontos összefüggést, csupán absztraktnak, helytől, kortól, konkrét körülményektől elvonatkoztatottan, és vizsgáljuk meg közelebbről saját mozgásukat és beilleszkedésüket a mozgások bonyolult összességébe. Éspedig emeljünk ki az *építőanyagot*, az *építőszerkezetet* és a *funkciót* — anyagi és szellemi (tehát teljes) értelmezésében —, melyek együttesen az *építészeti tartalmat* jelentik, s végül magát az *építészeti formát* (formálást, komponálást), amellyel az összefüggések bonyolultságában megteremtődik a kifejezés művészi rendje.

Sztálin használja ezt a hasonlatot a nyelv-vitában: »... az építőanyagok az építésnél nem jelentik az épületet, jóllehet nélkülük lehetetlen az épületet felépíteni.«<sup>1</sup> A sztálini hasonlat pontosan rámutat az építőanyag jelentőségére, viszonyára a műhöz, helyére az építészetben.

A dialektika megállapítása az építőanyag helyéről az építészetben egyezik a sztálini hasonlat megállapításával. A dialektika szerint a világ anyagi, az anyag mozog és mozgása állandó. Az építőanyag is mozog tehát, benne fizikai, kémiai mozgások mennek végbe, s az építészet — az építőtechnika — is végeztet vele bizonyos mechanikai, fizikai mozgásokat. Az építőanyag »részét vesz« az épület létrehozásában, s ha az létrejött, évről-évre jobban »fárad«: csupa mozgás, változás. Az építőanyag mozgása ezek szerint lényegében a vegyi mozgás formációjába tartozik, annak saját törvényszerűségeivel, melyekben bennefoglaltatnak — lefelé — a fizikai és a mechanikai mozgások törvényszerűségei is.

Az *építőszerkezet* sem több ennél. A szerkezetek lényegükben az építőanyag különbözőképpen alakított formái, amelyek közül a teherhordó szerkezetek intenzívebben vesznek részt az épület megteremtésében a többinél, s ezért intenzívebb fizikai mozgások hullámanak bennük, ezek minden egyéb mozgáskonzekvenciájával (fáradás stb.).

Az építőanyag és az építőszerkezet tehát — a mozgásformák hierarchiája alapján — bizonyos, meghatározott, alacsony szintet képviselnek az építészet összprocesszusában. *Nincs nélkülük épület* — ahogyan Sztálin állítja —, *de önmagukban még nem jelentik az épületet*.

Az épületet létrehozó összprocesszusban nyilván magasabbrendű mozgásformák is érvényesülnek.

A *funkciót* — anyagi értelmezésében — az embernek mint biológiai lénynek szükségei szabják meg. Az ember biológiai adottságai döntenek el az épület belső tereinek, helyiségeinek differenciálását, praktikus elrendezését, méreteit, megvilágításának, szellőzésének, temperálásá-

nak stb. követelményeit — azzal a céllal, hogy az épület sajátos *rendeltetésének* minél tökéletesebben megfeleljen.

Ez a funkció is mozog, egyrészt, mert az ember biológiai adottságai is mozognak, fejlődnek — ha viszonylag kis mértékben is —, másrészt, mert a biológiai adottságokból kiáradó emberi igények, a történet folyamán állandóan változnak, fejlődnek, gazdagodnak. Az ökö-zösség emberének egyterű kunyhójától az osztálytársadalmak emberének sokterű palotájáig, a rabszolgatársadalmak reprezentatív épületeinek gazdag funkciómegoldásától, a kapitalista társadalmak sajátosan más — a technikai civilizáció fogásaival gazdagított — funkciómegoldásáig állandó a mozgás, a fejlődés. Ez a mozgás — mivel elsősorban kétségtelenül az ember biológiai adottságainak függvénye — a mozgások hierarchiáján belül nyilván magasabbrendű az anyag és a szerkezet mozgásánál, és ezeknél magasabbrendű sajátos törvényszerűségei vannak.

Anyagi értelmezésében azonban a funkció sem *várázsolja az anyagot-szerkezetet épületté* (a fogalom legalacsonyabbrendű értelmében), de kétségtelenül közelebbről meghatározza azt, mint az anyag és a szerkezet. Ugyanabból az anyagból, ugyanazzal a szerkezeti megoldással igen sokféle épületet lehet produkálni, ugyanazzal az anyagi funkcióval csak az épületek valamilyen fajtáját, típusát.

A *funkciót* — szellemi értelmezésében — az embernek, mint társadalmi lénynek szükségei határozzák meg. Az embernek társadalmához — osztályához, rétegéhez — tartozása dönti el, hogy maga — és mások — számára alkotott épületeivel mit akar kifejezni, a valóságot tükröző gondolataiból mit kíván az építészet sajátos eszközeivel elmondani. Ez a szándék belefoglalódik az épületnek a funkció előbbi, szűkebb, értelmezése szerinti alakításába: a terek komponálása, differenciálása, növelése stb. — főleg a reprezentálás épületeiben — túlnő az ember — az emberek — biológiai adottságaiból származó igények keretein. De ez a szándék az, ami elsősorban beleszól az épület *teljes tartalmának* megformálásába, megkomponálásába is. És itt jelentkezik a legvilágosabban az a tény, hogy tartalom és forma dialektikusan összefüggnek, elválaszthatatlanok egymástól.

Ez a funkció is mozog, változását, fejlődését az építészettörténet útjának hatalmas mérföldkövei jelzik *Chufu piramisától a Lomonoszov egyetemig*. Ez a mozgás kettős: a társadalom és a gondolat mozgásának a mozgások rangsorában a két legmagasabbrendű mozgásnak az összefonódása. Mindkettőnek sajátos törvényszerűségei vannak, s így csak saját törvényszerűségei alapján lehet megérteni és megmagyarázni mozgásukat.

De az anyag, a szerkezet, és — mindkét értelmezésében — a funkció — együttvéve a teljes építészeti tar-



talom — sem épület, nem építészet még. Mi teszi tehát az épületet épületté, hogyan lesz az anyag, a szerkezet, a funkció: a puszta tartalom — építészetté?

Nyilván az *építészeti forma* (formálás, komponálás) mint az építész sajátos tehetségének alapján kifejtett intuitív és gondolati tevékenység eredménye, az a tényező az összefüggések szövevényében, amely képes, és egyedül képes a kifejezés művészi rendjét megteremteni, az építészetteremtés csodáját véghezvinni.

Az építészeti forma is mozog, változik, fejlődik, s ebben szorosan, dialektikusan összefügg a — teljes — építészeti tartalom mozgásával, változásával, fejlődésével. A történeti építészet egymástváltó stílusai bizonyítékai ennek a gazdag, sokrétű folyamatnak. A forma — a formálás, komponálás — mozgása, amint megállapítottuk, a művészi intuíciónak, az alkotó gondolat mozgása s így a mozgások hierarchiájában ugyancsak a legmagasabbrendű mozgást képviseli.

Az építészet lényeges tényezőinek e minőségi sorrendje alapján mindenekelőtt azt állapíthatjuk meg, hogy nemcsak az a hiba, ha az épület megteremtésénél vagy bírálatánál valamely lényeges összefüggést — mondjuk a szerkezetiséget — nem vesszük figyelembe, hanem az is, ha az egyik lényeges összefüggést a másik, lényegesebb fölé helyezzük, — mondjuk a szerkezetiséget, a gondolatot (pontosan: a teljes tartalmat) kifejező formálásnak.

Ugyanezért nagyon meggondolandó, hogy vajon egy magasabbrendű összefüggés-tényezőnek — például a formálásnak — szabad-e olyan mértékig eluralkodnia az alkotáson, hogy az alacsonyabbrendű összefüggés-tényezők — például a szerkezetiség — érvényesülésének sajátos törvényszerűségeit teljesen elnyomja, sőt tagadja? Vagy éppen ellenkezőleg, a különböző összefüggés-tényezőknek — anyagnak, szerkezetnek, funkciónak, formának — valamiféle magasfokú — viszonylagos — harmóniában kell egyesülniök, amelyben egyik a másikat mintegy alátámasztja, felfokozza?

A barokk építészet kiemelkedő alkotásai — például — *Vierzehnheiligen* templomának *interiőrje* — kétségtelenül hatalmas művészi élményt nyújtanak. Ennek elismerése azonban nem tagadható meg a gótika ragyogó katedrálisaitól — például *Reims katedrálisának nyugati homlokzatától* — sem.

Az egyikben — a barokkban — a türelmetlen és nyugtalan gondolat mindent maga alá gyűr, a gátját szakított formálás mindenén áthullámszik és — különösen a belsőben — valósággal szétrobbantja, megsemmisíti az anyagot, a szerkezetet, a teret. A szerkezetiség sok vonatkozásban nem tudja követni ezt a szertelen fantáziát, s így az architektónika kénytelen a festészetnek és a szobrászatnak átengedni az elsőbbséget, s maga is — saját törvényein túl — lágyan engedelmessé válik a művész formáló kezének.

A másikban — a gótikában, annak fénykorában — anyag, szerkezet, tér (funkció) valóban alátámasztja, felfokozza a gondolatnak, a formálásnak a barokknál nem alábbvaló fantáziagazdagságát. Itt az architektónika nem törik meg a mondanivaló súlya alatt, nem tűnik el a kifejezés ékítményei mögött, hanem maga vállalja a gondolat hordozását, s ebben a vállalkozásában még a szobrászatot is alárendeli a maga törvényeinek.

Melyik a kettő — a barokk és a gótika — közül a különbség, a »haladóbb« építészet? Amelyik felborítja vagy amelyik megvalósítja az építészet összefüggéseinek hierarchikus rendjét? S vajon jelent-e valamit a különbségtételben, hogy az egyik — a barokk — a gát lástalan jezsuita ellenreformáció és a dekadens feudális abszolutizmus, a másik — a gótika — az erősödő polgárság és a feudális anarchiából kiemelkedő központi hatalom építészete? Noha a válasz kézenfekvőnek látszik, a pontos feleletet nyilván a marxista építésztörténetnek kell majd megadnia.

A gyakorlat azonban — s ez természetes — nem tud várni a marxista építésztörténet és a marxista építészetelmélet pontos megállapításaira és útbaigazításaira. Nap mind nap felmerülnek problémák, amelyekre, legalábbis időlegesen, elfogadható elméleti megoldást kell találni.

Ilyen probléma, építészeti továbbfejlődésünk legaktuálisabb és igen nagyjelentőségű problémája — amelyet az 1954 decemberében, Moszkvában megtartott építőipari konferencia vetett fel és záróbeszédében *N. Sz. Hruscsov* fogalmazott meg —, hogy az építészet »művészeti oldala« és »gazdasági-műszaki oldala« közt miképpen jön létre a helyes kapcsolat, pontosabban: az építészet e két oldalának dialektikus egységében melyik oldal a magasabbrendű (a »fontosabb«)?

Mindenekelőtt állapodjunk meg a két új disztinkció értelmezésében. Az építészet »gazdasági-műszaki oldala« lényegében nem más, mint — előbbi meghatározásunk szerint — az anyag, a szerkezet és az anyagi funkció, azaz együttesen az építészeti tartalom anyagi része, »művészeti oldala« pedig a szellemi funkció és a forma, azaz az építészeti tartalom szellemi része és az építészeti forma együttesen.

Melyik oldal tehát a magasabbrendű (a »fontosabb«)?

A moszkvai konferencia lezajlása óta eltelt időben mindenekelőtt természetesen a szovjet építészek keresik a kérdésre a helyes választ.

*I. Nyikolajev* egyetemi tanár — például — ezt írja: »... a szovjet építészetben a gazdasági érdekek (szempontok) az elsődlegesek, a fontosabbak és a meghatározóak. Az esztétikai érdekek ... ugyan igen aktívan befolyásolják a tartalmat, azért, hogy helyesen és objektíven vagy torzítva és szubjektíven fejezik azt ki, mégis alárendelt szerepet játszanak. ... Az anyagi célszerűség elsőrendűsége ... az építészetelmélet egyik legrégibb tétele ... *Vitruvius* és *Alberti* egyaránt az építés technikai, munkaszervezési és gazdasági kérdéseit helyezi előtérbe.«<sup>2</sup>

Úgy tűnik, hogy ez az általánosabb állásfoglalás a moszkvai konferencia után, holott kissé túl éles elfordulást jelent az eddigi gyakorlatban megnyilvánult állásfoglalástól.

Kevesebb az olyan vélemény, amely nem dönti el a »gazdasági-műszaki« és a »művészeti oldal« egymáshoz viszonyított »fontos«-ságának kérdését, csupán szétbonthatatlan egységükre utal.

*D. Arkin*, az Építészeti Akadémia levelező tagja —például— így fogalmazza meg ezt az álláspontot: »A szocialista realizmus ... a »hasznos« és a »szép« egységét vallja az építészetben ... Az építészet nem a technika »származéka«, amint ezt a konstruktivisták bizonyítani igyekeztek, de az építész munkája lehetetlen, elgon-



dolgozói építőtechnikai megvalósításának redlis feltételei nélkül. . . . helytelen, az építészeti tulajdonképpeni sajátosságának ellentmondó az a kísérlet is, amely arra irányul, hogy az építészeti alkotást mechanikusan »művészi« és »technikai« részekre bontsa; az ilyen tagolás következménye mindig kétes értékű építészeti lesz, mivel az építészeti fogalmának teljessége, a szó . . . egyedül helyes értelmében, nem ismer és nem tűr ilyen dualizmust.<sup>3</sup>

Végül nem csekély azoknak a szovjet építészeknek a száma, akik — ilyen vagy olyan okokból — a »művészeti oldal«-t tekintik a »fontosabb«-nak. Erre lényegében az egész (és nem csak a »túldíszített«) szovjet építészeti szolgáltat bizonyítékot, ha az álláspont maga mostanában talán nem jelentkezik is határozott megfogalmazásban.

Én is ezen az állásponton vagyok:

Minden művészetnek, társadalmától rábizott alapvető feladata, hogy betöltse felépítmény jellegéből folyó szerepét, hirdesse, propagálja társadalmi mondanivalóit, világnézetét, szóval *védje alapját*. Ez alól a megbízatás alól az építészeti sincs felmentve, sőt — az építészettörténet tanúsága szerint — megbízatását, a »monumentális propagandát« a legmagasabb szinten kell teljesítenie. Teljesítenie kell és pedig nem annak ellenére, hanem azzal együtt, hogy sajátzerűsége következtében, a hasznosság-használat igényeinek magasfokú kielégíthetése érdekében, bonyolult gazdasági és műszaki összefüggések érvényesülését kell biztosítani, megoldania. Szóval már idézett szép hasonlata — amely szerint az *építőanyagok nélkül nincs épület, de az építőanyagok még nem jelentik az épületet* — kiszélesítve az építészeti egész »gazdasági-műszaki oldal«-ára, ahhoz az egyedül helyes konklúzióhoz vezet, hogy a »gazdasági-műszaki oldal« csak a »művészeti oldal«-al való összeforrásával, az anyagszerkezet-funkció csak a művészi megformálással, megkomponálással válik építészetté, azaz a hasznosság-használat igényének magas színvonalú kielégítése, csupán a felépítmény-jelleg magasfokú biztosításával érhető el. Egészen vulgárisan: *csak az az épület használható igazán jól (a »használat« teljes jelentése szerint), amelyik egyben »szép« is.*

Ebben az értelmezésben tehát az építészeti »művészeti oldal«-át kell a magasabbrendűnek, a »fontosabb«-nak tekinteni. Ez azonban egyáltalán nem jelenti — nem jelentheti — a »művészeti oldal« elszakadását a »gazdasági-műszaki oldal«-tól, az előbbinek eluralkodását, utóbbinak elnyomását, semmi bevétele, hanem olyan, a legszorosabb harcban és kölcsönhatásban összefonódó egységet, amely egységben a »művészeti oldal« erősen támaszkodik a »gazdasági-műszaki oldal« feltételeire, a »gazdasági-műszaki oldal« pedig éppen a művészin keresztül fejt ki teljes effektusát (legalábbis elvileg: vannak még rossz és művésztelen épületek tömegével!).

I. Nyikolajev megelégedik arról, hogy az építészettörténet nagy építészeti alkotásai — a Parthenonok és Notre Dameok — társadalmuk olyan erőfeszítései, amelyekben nyilván nem a »gazdasági-műszaki oldal« volt a »fontosabb« és a »művészeti oldal« az »alárendelt«, hanem éppen megfordítva. Ezért állnak és hirdetik ma is — társadalmuk fejletlensége ellenére is magasrendű művészetükkel — teremtkoruk világát és valóságát. A Vitruviusra és Albertire való hivatkozás sem meggyőző ebben a vonatkozásban. Például: a Marcellus

színház Rómában — Vitruvius korának alkotása — vagy a Rucellai palota Firenzében — Alberti műve — egyáltalán nem bizonyítja, hogy a »gazdasági-műszaki oldal« fontosságának hangsúlyozása náluk egyet jelentett a »művészeti oldal« »alárendelt« voltának elismerésével. Marxista igényű építészetelméleti megállapításokban Vitruviusra és Albertire való ilyen vulgáris hivatkozás legalább olyan archaizálás, mint Vitruvius vagy Alberti kora építészeti formáinak közvetlen reprodukálása.

A »művészeti oldal« »alárendelt«, vagy a »hasznos« és a »szép« egyenlő fontosságú voltának gondolata egyképpen igen közel áll ahhoz az állásponthoz, amely Sokratéstól<sup>4</sup> a funkcionalistáig nyomon kíséri az építészeti fejlődését. Ennek az álláspontnak — amely Lukács György szavaival: »... durva összekapcsolása a mindennapi használhatóságnak és az abból állítólag automatikusan kinövő szépségnek«<sup>5</sup> — újra felelevenülése lényegében az építészeti felépítmény jellegének, ideológiai-közvetítő szerepének elködösítését, sőt tagadását jelentené. A visszakanyarodást jelentené a funkcionálizmushoz és a konstruktivizmushoz, holott N. Sz. Hruscsov nyilván az előrejutáshoz kívánt iránymutatást adni a szovjet építészeknek.

A »gazdasági-műszaki« és a »művészeti oldal« elméletileg helyes viszonya — természetesen — a gyakorlatban, az építészettörténet folyamán, csak időlegesen, az építészeti kivételes alkotásaiban alakul ki, a valóságban a ké oldalnak — mint az építészeti alapvető ellentmondásnak — harca (és kölcsönhatása), egyiknek vagy másiknak túlsúlyával, állandó. Egyedül a szocializmus kora és társadalmi képes a maga magasrendű ideológiai felkészültségével, elméletével és módszerével a művészetek és az építészeti — e sajátos művészet — alkotásaiban az optimális állapotot mind gyakrabban, újra meg újra létrehozni.

A »gazdasági-műszaki« és a »művészeti oldal« ilyen viszonya azonban nem tévesztendő össze a tartalom és a forma viszonyával. Vizsgáljuk meg ezért ezt a viszonyt is, annak figyelembevételével — amit, tapasztalataim szerint, nem lehet elégszer ismételni —, hogy tartalom és forma elválaszthatatlanok egymástól, hogy tartalom nincs forma, forma nincs tartalom nélkül, hogy tartalom a formába, forma a tartalomba szakadatlanul átömlik.

A Szovjetunió Építészeti Akadémiája, még a decemberi konferencia előtt, több ülésen vitatta meg az építészeti aktuális problémáit. Az akkor már felszínre kerülő, különböző vélemények közül témánk szempontjából érdemes idézni G. Gradov felszólalásának ismertetéséből a vonatkozó részt. Az ebből kiolvasható állásfoglalás annál is érdekesebb, mert Gradov volt az, aki a moszkvai konferencián legelősebben bírálta a szovjet építészeti archaizáló elhajlását és az ezt igazoló építészetelméletet, s akinek e bírálatát N. Sz. Hruscsov teljesen magáévá tette.

»Az építészeti természetének és lényegének tisztázása során — mondotta itt Gradov — élénk vitákra adott alkalmat az a régi filozófiai kérdés: mit kell fontosabbnak tekinteni az építészeti alkotásban, az anyagi (gyakorlati, hasznossági) vagy a szellemi (esztétikai) szempontot? A fontosabb az anyagi szempont. Sok olyan épületen azonban, melyet az akadémia vezetői sikerültnek tartanak, a díszítés



elsőbbsége, a formának a tartalom feletti elsőbbsége érezhető.»<sup>6</sup>

Amíg Gradovnak a konferencián elmondott bírálatával teljesen egyetérték, ebben — a közvetett — idézetben valamiféle ideológiai bizonytalanságot, következetlenséget, ellentmondást érzek. Mintha Gradov azonosítaná az anyagit a tartalommal és a szellemit a formával.

Általában úgy tűnik, mintha az építészetelmélet kérdéseit boncolgatók az építészet anyagi (gazdasági-műszaki) és szellemi (művészi) oldalának viszonyát a lét és tudat viszonyával kevernék össze. Ha a lét és tudat dialektikus egységében a lét az elsődleges — gondolják — az építészetben is az anyagnak — az anyagnak, szerkezetnek, a funkció anyagi részének — kell az elsődlegesnek lennie. Teljesen megfeledkeznek arról — amit az előzőekben már bizonyítottam —, hogy az építészet, igen nagy jelentőségű anyagi feltételei és feladatai mellett, sőt fölött, felépítmény-jelenség, társadalmi eszmék hordozója, a társadalmi tudat magasrendű művészi formája, s ebben a minőségben — minden anyagi és szellemi feltételével egységben — döntő feladata, hogy visszahasson alapjára, társadalmára, amely létrehozta. Az építészetben tehát — s ebben minden sajátos vonása ellenére egyezik a többi művészettel — a »szellemi szempont« a »fontosabb« és nem az anyagi (anélkül — ismétlem —, hogy ez az anyagi háttérbe-szorítását, eltorzítását jelentené).

A »szellemi szempont« azonban nem azonos a formával, több annál. A »szellemi szempont«-ban a forma együtt, elválaszthatatlan egységben van a tartalom szellemi részével, azzal a mondanivalóval, amivel az adott társadalom védi magát, védi alapját. S mivel ezért a társadalom szempontjából döntő jelentőségű, hogy mit mond művésze, építésze, ebben a vonatkozásban a tartalom és forma dialektikus egységén belül a tartalom az elsődleges.

A tartalom anyagi része, mint az alapon-felépítményen kívül álló tényezők — anyag, szerkezet, anyagi funkció — egysége, fejlettségének szinte állandóan emelkedő szintjével kapcsolódik korához, jellemzi korát. Korát, de nem társadalmát: ugyanabban az időben ugyanis egyformán rendelkezésére áll a feudális és kapitalista, vagy a kapitalista és a szocialista társadalomnak. Ugyanekkor azonban szervesen, szorosan összefügg a formával — a formálással, komponálással — tehát azzal a tényezővel, amelyen keresztül mindkét társadalom mondanivalói kifejeződnek. A két társadalom közti, az építészet alakításában jelentkező, különbséget tehát nyilván a mondanivalók közti különbségnek kell inspirálnia: a hasonló vagy azonos anyagi feltételekből a kifejezendő gondolat alakítja ki az egyik vagy másik társadalmat jellemző, sajátos — különböző — formát.

Gradovnak ezért nincs igaza — véleményem szerint — amikor az »anyagi szempontot« (a tartalom anyagi részét) a »szellemi szempont« fölé helyezi, és ezért van igaza, amikor a tartalmat (a tartalom szellemi részét) elsődlegesnek tekinti a formával szemben.

Ezek után térjünk vissza még egy kérdésben az építészet mozgásának problémájára. Ez a kérdés: ha az alkotás elkészül, a gondolatmegvalósítás folyamata lezárul-e, megszűnik-e a mozgás?

Nyilvánvaló, hogy nem szűnnek meg az építő anyagban végbemenő fizikai, kémiai mozgások, az épületen

belül lejátszódó »erőjáték«-mozgások stb. De vajon megszűnik-e a gondolat mozgása? Természetesen az sem. A műben kifejeződő gondolat, az alkotásban felvillanó valóság-kép tovább él, hat, gondolatokat ébreszt az egész társadalomban és nemcsak a kortársakban, akik igényelték az épületet, hanem a későbbi nemzedékekben is. És él, mozog tovább sokszor még akkor is, ha az alkotás rommá válik vagy teljesen eltűnik a föld színéről. Sőt ez a továbbélés, továbbmozgás sok vonatkozásban gazdagodik az idők múlásával, bármennyire gazdag volt is a maga korában, mert az emberek történeti, tudományos, művészeti ismereteinek gyarapodásával mind sokoldalúbbá, színesebbé, élményadásában mélyebbé válik. Ez a gazdagodás azonban mindaddig, amíg a marxista építészettörténet-kutatás a hely, az idő és az összes lényeges körülmények feltárásával konkrétan nem teszi az építészet történeti jelenségeit, általában a »modern« korok gondolatvilágának a múltba való visszavetítését és ezzel a múlt építészeti jelenségeinek — többé-kevésbé — félreértését jelenti.

Az építészet tehát — leszögezhetjük — mozog. De vajon fejlődik-e?

Vitathatatlan, hogy az építészet sajátos »kettősség«-ének egyik oldala, az anyagi, szerkezeti, technikai oldal állandóan fejlődik. Hiszen a termelőeszközök, a termelőerők fejlődése az alacsonyabb rendűtől a magasabb felé — kisebb visszaesésekkel (mint például a római birodalom bukása után a termelőerőkben bekövetkezett pusztulás idején) — állandó. Ez itt különösebb bizonyításra nem szorul.

#### *De vajon fejlődik-e az építőművészet?*

Ez a kérdés nehezebb, s megválaszolásához helyesebb, ha Marxot hívjuk segítségül. »A művészetről tudjuk — mondja Marx — hogy annak bizonyos virágzási korszakai koránt sincsenek összhangban a társadalom általános fejlődésével.« Azaz alacsonyabb rendű társadalomnak is lehet magasrendű művésze. Úgy látszik tehát, mintha a művészetben nem lenne kimutatható a fejlődés az alacsonyabb rendűtől a magasabb rendű felé.

Marx azonban a továbbiakban így ír erről: »Köztudomású, hogy a görög mitológia, a görög művészetnek nemcsak fegyvertára, hanem talaja. ... Minden mitológia a képzeletben és a képzelet által győzi le, tartja uralma alatt és alakítja a természeti erőket: eltűnik tehát, ha a természeti erők feletti uralom valósággá válik ... a görög művészet előfeltétele a görög mitológia, vagyis maga a természet és társadalmi forma, amelyet öntudatlanul, művészi módon már feldolgozott a népképzelet. Ez az ő anyaga ... Tehát semmiképpen sem olyan társadalmi fejlődés, amely kizár minden mitológikus viszonyt a természethez, tehát a mitológiától független képzeletet követel a művészettől.«

Mindez az építészetre transzponálva azt jelenti, hogy — például — a Parthenon csak a görög rabszolgatartó társadalomból, az athéni rabszolgatartó demokráciából, Periklész korából, csak a nemes kőanyagokat »kezdetleges« kézműipari fokon megmunkáló, az oszlopfőket egyedi szobrászmunkával megfaragó, a tagozatokat általában nem szerkesztő, hanem érzéssel megrajzoló, építő-formáló technikából és a mitológiával átszőtt görög gondolatból született meg, nöhetett ki. Művésze bármily magas-



okú, alacsonyabb rendű társadalmához kötött és attól elválaszthatatlan.

»... lehetséges-e — kérdezi Marx — az *Ilias* a nyomda-  
prés, vagy pláne a nyomógép korában? Nem hallgat-e el...  
a mese és a múzsa szükségképpen a nyomóprés zajában?  
Nem tűnnek-e el tehát az epikus költészet szükséges fel-  
tételei?»<sup>7</sup> Bizony eltűnnek! És eltűnnek a görög templom  
feltételei is! Mert reprodukálhatjuk-e a görög templom  
magasfokú klasszikus művészetét, ha szobrászi kézzel és  
érzéssel, egyenként faragott oszlopfőit szériában öntjük  
ki, ha a kőszerkezet sajátos törvényei szerint formált  
oszlopok keresztmetszeteinek és közeinek arányait és  
ritmusát vasbetonból utánozzuk, és ha a »fegyvertárat«  
és »talajt« szolgáltató görög mitológia helyébe a mi,  
mitológiáktól teljesen mentes világnézetünket kívánjuk  
állítani? Ezekre a kérdésekre csak nemmel lehet felelni.

Nekünk is, mint minden, a görögség után alkotó kor  
építőinek, az emberiség — s ebben a görögség — egész  
eddig építészeti kultúrájában realizált tapasztalatoknak,  
elért eredményeknek értékesítésével kell lényegében új  
építészeti kultúránkat megteremtenünk. Ennek az építé-  
szeti kultúrának a görögség technikája fölé óriási fejlett-  
séggel magasodó nagyipari építőtechnikából és a görög  
mitológia fölé a természettudományos megismerés hatal-  
mas fölényével emelkedő, marxista tudományos világ-  
nézetből kell megszületnie és kinőnie, amely világnézet  
nemcsak fegyvertárává, de szilárd talajává is kell hogy  
legyen új építészetünk alkotásainak.

Az építészetnek mint művészetnek fejlődése tehát  
szorosan összefügg a termelőeszközök — elsősorban az  
építészeti termelőeszközök — a termelési és társadalmi  
viszonyok, a társadalmi és ebben az egyéni tudat fejlő-  
désével. Minden magasabb rendű társadalom, ennek  
virágzó szakasza — a hagyományok bizonyos értékelé-  
sével, ami sok esetben nem más, mint a réginek félre-  
értése<sup>8</sup> — megteremti a maga művészetének, építészeté-

nek az eddiginél fejlettebb — magasabbrendű — anyagi  
és szellemi feltételeit. És ebben van a fejlődés! A szín-  
vonalkülönbség pedig egy adott társadalom és művé-  
szete és az egymásután következő társadalmak művészete  
között (sok esetben a fejlettebb társadalom javára) abban  
van, hogy nem minden társadalom tudja — már csak az  
egymásután következő eddigi társadalmak élettartamá-  
nak rohamos szűkülése, ugyanakkor az építészet fel-  
tételeinek rohamos gyarapodása miatt sem — optimáli-  
san felhasználni az adott feltételeket építőművészete  
megteremtéséhez. De, ha például a kapitalizmus erre már  
valóban alig képes, a szocializmusnak — a soha eddig  
nem volt kedvező feltételek alapján — meg kell idővel  
teremtenie a maga nagy építőművészetét!

MAJOR MÁTÉ

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Sztálin, I. V., *Marxizmus és nyelvtudomány, A szovjet nyelv-  
tudomány kérdései*. Bp. 1950, 229.

<sup>2</sup> Nyikolajev, I., *A gazdasági és az esztétikai kérdések a szovjet  
építészetben*. *Architektura SzSzSzR* (1954) 11. sz.

<sup>3</sup> Arkin, D., *Új lehetőségek és régi módszerek*. *Architektura i  
sztrojitel'sztvo* (1954) 11. sz.

<sup>4</sup> Xenophon (434—355 között): *Emlékezések*. Bp. 1855. »Mondd,  
hát nem tudod« — kérdezi Sokratész Aristipposzt — »hogy, ami valamire  
igazán alkalmas, egyúttal szép is!«

<sup>5</sup> *Vita építészetünk helyzetéről*. Bp. 1951, 76. Kézirat.

<sup>6</sup> Az építészeti gyakorlatban és az építésztudományban jelentkező  
formalizmus ellen. (A Szovjetunió Építészeti Akadémiája üléseiből)  
*Architektura SzSzSzR* (1954). 10. sz., 31—40.

<sup>7</sup> Marx, K., *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához*. Marx—  
Engels művészetéről, irodalomról. Bp. 1950, 27—28.

<sup>8</sup> Marx, K., *F. Lassallehoz 1861. június 22. Marx-Engels  
művészetéről-irodalomról* Bp. 1950, 29. Bár »A félreértett forma éppen  
az általános és a társadalom bizonyos fejlődési fokán általános fel-  
használásra alkalmas forma.«



A Heves megyei Feldebrő község temploma gyakori tárgya volt és ízes feladata maradt a magyar művészet-történet munkálóinak. Érthető ez nagyon, ha meggondoljuk, hogy e falunak messziről szemlélve oly igen egyszerű, méreteiben sem feltűnő, vidékiesen olcsó barokkstíliú épülete, közelebből vizsgálva falaiban, mélyében, környező talajában az építészetnek, díszítő kőfaragásnak és a falfestészetnek emlékeiből oly bonyolult kérdés-hálózatot tár elő, amelynek megfejtése, még részleteiben is derekas feladatnak ígérkezik.

Henszlmann Imre fedezte fel. Legalábbis ő ír már 1865-ben elsőnek ismertetést a feldebrői emlékekről. Nyilván ez terelte ide a hazai műemlékek többi kutatójának figyelmét, mert rövidesen Ipolyi Arnold emlégeti az altemplomot és falfestményeit egyik kisebb tanulmányában, s Rómer Flórisnak 1874-ben megjelent, bízvást évek előzetes gyűjtését magába foglaló könyvében Feldebrő külön fejezetet kapott.

1876-ban újból Henszlmann nyúlt a témához. Középkori épületemlékeinkről írt művének első kötetében Feldebrőt röviden ugyan, de figyelmeztető súllyal tárgyalja, sőt az időrend általános kérdésein túl, megkísérli a falképek stíláriis eredetét is meghatározni.<sup>1</sup> Úgy véljük, nem vétünk az úttörő nagyok ellen, ha csak röviden jegyezzük meg, hogy meghatározásai és következtetések a valóságot sem az időrend, sem pedig a stíluseredet kérdéseiben nem közelítették volt meg. Henszlmann nem ásatván, helytelenül szerkesztette meg az alaprajzot is. Hasonlóan helytelen építészeti felvételeket közöl cikkében Gerece Péter, aki 1897-ben foglalkozik Feldebrővel. Gerece már ásatott és így közel jutott ahhoz, hogy megismerje és feltárja a templom összes rejtő kérdéseit, ámde kutatásait nem folytatta következetesen végig. Megelégedett a maguktól adódó eredményekkel, s logikai műveletekkel egészítette ki azt, amit az ásó elmellőzött.

Tekintettel arra, hogy Gerece közleménye rövidsége mellett is immár modernebb módszerekkel készült s eredményeire mint végleges megállapításokra utal, bővebben ismertetjük.

Gerece nem kevesebb, mint öt építési korszakot iparkodik kimutatni. Egy, az ásatás során feltöltésben talált faragott kötőredék alapján feltételezi, hogy már a 9. sz.-ban épült itt egy háromhajós díszes felső templom s ugyanekkor egy altemplom is. Ez az altemplom alaprajzában már kereszthajós volt, következésképpen meghatározta a későbbi építkezéseket is. E 9. sz.-i épület pusztultával ugyanezen a helyen a 11. sz.-ban épült egy, ugyancsak díszes faragott fejű hengeroszlopokkal tagolt második altemplom. Ezt váltotta fel a 13. sz. elején a harmadik, amely főfalaiban és egy faragott fejű oszlopában megőrizte az előző korszakot.

Ez a 13. sz.-i altemplom maradt reánk. Ennek falain és boltozatán maradtak fenn a falfestmények töredékei. Maga a felső templom a 15. sz.-ban gótikus stílusban átépült, s végül a 18. sz.-ban nyerte mai alakját, amely megfelel a java barokk emlékek színvonalának.<sup>2</sup>

Gerece közleménye után hosszabb szünet következett. Csak 1922-ben veti fel újból Feldebrő problémáit Éber László, az Árpád-kor művészetét tárgyaló dolgozatában.

Az altemplom keletkezését a 12. sz. első felére teszi, bár bizonyításában ő is kénytelen a nehézségeket kerülgetni. Nevezetesen a már említett faragott fejű oszlopról el kell ismernie, hogy stílusjegyei megelőzik a 12. sz.-ot. Ezt annak feltételezésével hidalja át, hogy itt egy ókeresztény maradványt másodlagosan építettek be jelenlegi helyére. Értzi a széthúzást a falképek tekintetében is, amelyeket nagy általánosságban Karoling és Ottók korabeli stílus vetületeinek tart, ám itt azzal érvel, hogy Feldebrőn a nyugati festészet régebbi irányainak hagyományos folytatásával találkozunk.<sup>3</sup>

1925-ben lényeges fordulat következett a feldebrői emlékek sorsában. Mindeztől csupán Henszlmann és Gerece építészeti felvételei és utóbbinak ásatása volt a kiindulópont és a vezérfonal. 1925-ben a Műemlékek Országos Bizottsága Lux Kálmán vezetésével, Szőnyi Ottó ellenőrzése mellett új ásatásokat kezdett, amelyek addig ismeretlen részleteket tártak fel, s az új felmérések adta alaprajz kimutatta az addigiak hibáit. Az altemplom alaprajzi kérdéseinek tisztázásán túl, a barokk stílusú felső templom északi falának vastag vakolatát is lehántva kitűnt, hogy ez is magában rejtja a középkori építkezés két kétségtelen korszakának jelentékeny maradványait.

Lux Kálmánnak a feltárást követő tanulmánya siet is levonni a szerinte való következtetéseket. Sommásan elutasítja a megelőző kutatók valamennyi megállapítását. Stíláriis és szerkezeti jegyekre való hivatkozással kijelenti, hogy a templom helyén nagyszabású háromhajós ókeresztény bazilika állott, s ennek confessiója volt az altemplom. Ekkor keletkeztek a falfestmények is, amelyeknek latinbetűs feliratai szintén azt bizonyítanak, hogy ez a bazilika még Cirill és Method működése előtt épült és a latin szertartású egyházat szolgált.

Ez a nagyszabású ókeresztény építkezés elpusztult ugyan, de helyén a 11. sz. folyamán, nem lehetetlen, hogy még Szt. István idejében, kisebb, díszes román templomot emeltek. Mégpedig úgy, hogy a megelőző épület használható részeit és az épen maradt altemplomot teljesen belefoglalták az újba.<sup>4</sup>

Lux véleménye nem keltett egyetértő visszhangot. Divald Kornél a falképekről írva, közelebből meg nem jelölt bizánci miniatúrákra hivatkozik mint előképekre.



Korukat 11. sz.-inak jelölte. Péter András, aki a falképeket a 11. sz. második felére keltezi, bennük Bizáncból bevándorolt festők tevékenységének határozott bizonyítékát látta.<sup>5</sup>

Puskás Lajos a magyar falfestés Árpád-kori emlékeiről írt értekezésében letér az általánosságoknak és a keresett különlegességeknek eddig járt útjairól. Történeti és határozott irányú művészeti vizsgálódással közelíti meg a feldebrői falképek kérdéseit. Az előző szerzők véleményeit egyenként boncolja s kimutatja érvelésüknek gyöngeit vagy elégtelen voltát.

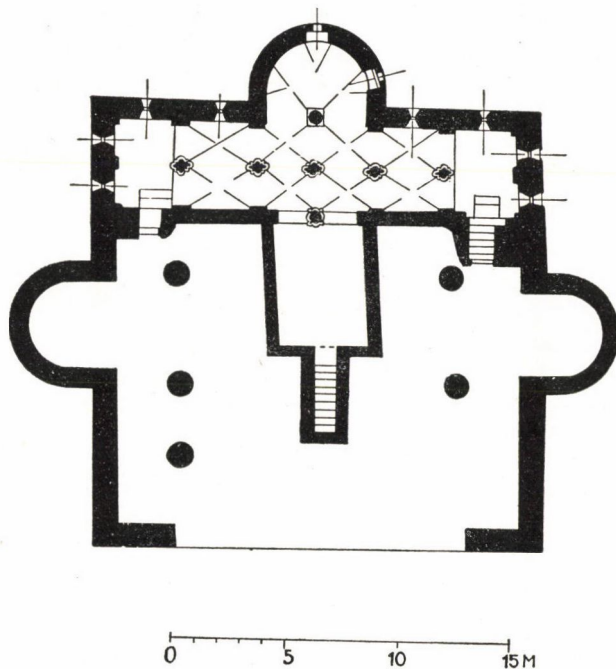
Maga, az altemplom alaprajzának legközelebbi rokonát az Abruzzókban levő s az egykori S. Vincenzo al Volturno apátsághoz tartozó és a 9. sz.-ban épült Capella di San Lorenzo alaprajzában mutatta ki, s a falképek mesterét valamely dél-itáliai, esetleg éppen Monte Cassinóból jött bencés szerzetesben látta, aki művét Feldebrőn a 12. sz. elején alkotta meg. Érvelését, amely főképp egyházi és politikai eseményeknek a végkövetkeztetés érdekében való terelgetéséből szövídik, kiegészíti néhány dél-olaszországi műalkotás említése, amelyek Puskás szerint a feldebrői festményeknek stíluselődei, illetőleg kortársai volnának. Így a salernói székesegyház főoltárának elefántcsont faragványai között a Káin és Ábel-jelenet mutat »tartás, ruházat, de különösen ikonográfia« tekintetében rokonságot a feldebrői képekkel. Hasonló rokonság fedezhető fel a vatikáni könyvtár egyik 1100 körül készült kódexének azonos tárgyú miniatúráiban is.

Puskás különben megjegyzi, hogy mind az 1084-ben készült salernói oltár, mind pedig a vatikáni kódex késői és elsorvadt képviselője egy megelőző művészi iránynak, s ilyen elsorvadt irányhoz, amelyben a helyi és északi stílus elemek egybefolynak a bizánci stílusjegyekkel — kapcsolódnak Feldebrő falképei is.<sup>6</sup>

Hekler Antal a magyar művészetről kiadott magyar és német nyelvű összefoglalásában Puskás fejtegetéseire támaszkodik. Az általa a 11. sz. végére keltezett falképek szerinte nagyon erős bizánci hatásról tanúskodnak, de ezt a hatást nyilván Alsó-Itália, különösen pedig Monte Cassino közvetítette. Az építkezés idejét szintén 11. sz.-inak nyilvánítja, bár kifogásolja, hogy az építéstörténeti kérdések nem eléggé tisztázottak. Utal arra is, hogy a legújabb ásatások egy keresztalaprajzú ősrégi kultuszépület alapjait hozták a napvilágra.<sup>7</sup> Hekler azokra az új ásatásokra utal, amelyeket 1936-ban ugyancsak Lux Kálmán végzett Feldebrőn. Ezeknek eredményeit azonban csak 1942-ben közölte Lux Géza. Ez az ásatás tárta fel a felső templom alapfalait az oldalapsisokkal. Lux Géza az új anyag alapján feloldotta a felső templom maradványainak értelmezésében addig mutatkozott nehézségeket és ellenmondásokat. Megállapította a felső templom központos szerkezetű voltát, bizáncias jellegét. A keltezés kérdésében azonban határozatlan maradt, s csupán a Germiny des Près-i templom alaprajzában az elemzésbe való bevonásával foglalt állást a honfoglaláskor előtti keletkezés mellett.<sup>8</sup>

A feldebrői templom bonyodalmas kérdéseinek megfontolásához Gerevich Tibor látott a legnagyobb körültekintéssel, hazánk románkori művészetéről kiadott hatalmas munkájában. Könyvének szerkezete két részre bontja a vizsgálódást. Először az építészeti kérdéseit

iparkodik tisztázni. Annál is inkább, mert a templom körül közben folytatott ásatások a középkori építkezéseknek újabb részleteit tárták fel. Gerevich szerint az 1750-ben épült barokk templom egy 13. sz.-beli egyhajós és egy ennél korábbi, 9—10. sz.-beli háromhajós templom maradványait foglalja magában. E korábbi háromhajós templommal egyidőben épült az altemplom is. Középitáliai, különösen toszkán megfelelőkre hivatkozik, amelyeknek alapján a preromán időkben kell utalni az altemplomra. Sajnos elmulasztja közelebből is megjelölni

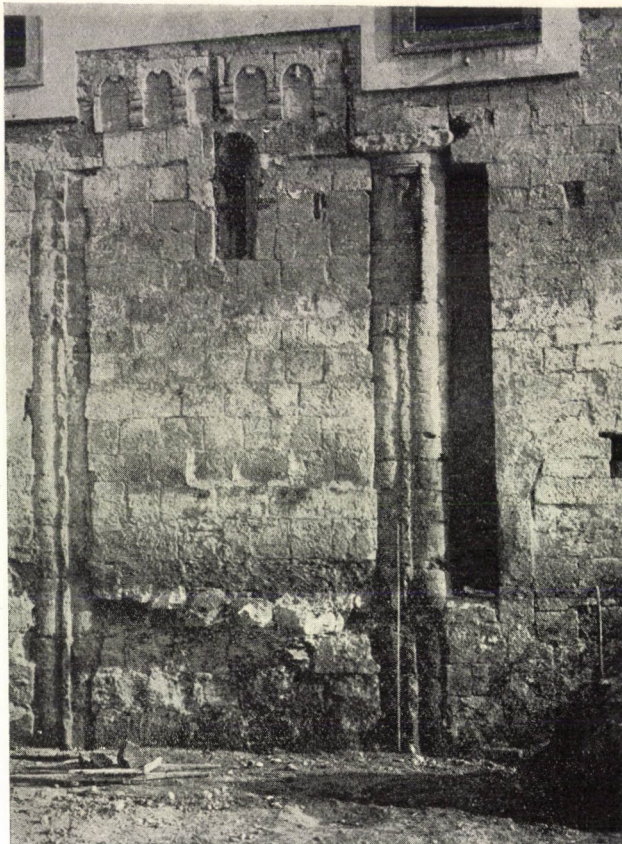


1. Feldebrő. Alaprajz

ezeket az olasz épületeket. A korai keltezés mellett azzal is érvel, hogy a debrői altemplom alaprajza, térhatása, részformái kezdetlegesebbek, mint a 11. sz.-beli pécsi és tihanyi altemplomoké. Hivatkozik a másodlagosan beépített kerekoszlop fejezetének, valamint a Gerece által a feltöltésben talált szalagfonatos kőtöredék 11. századi jellegére is. Ezek, úgy véli, valamely 11. sz. átépítés során kerültek a korábbi építésű altemplomba.<sup>9</sup>

A falképeket a festészetről szóló fejezetben taglalja. Két mesterkezet is megkülönböztet. Ezek azonban egymás mellett, egyidőben dolgoztak. Egyik a Káin és Ábel mestere, aki a díszítő részeket is festette. Ez a régiesebb. Stílusa sok bizánci és hellenisztikus jegyet tartalmaz. Alakjai plasztikusak, szabadabb mozgásúak, ecsetkezelése friss, illúzionisztikus. Stílusának eredetét a Nepi melletti Castel S. Elia templomának festményein, valamint Rómában a S. Clemente és a Sta. Pudenziana falképein keresi, annak ellenére, hogy ezek Feldebrő dátumánál szerinte is később keletkeztek. A feldebrői falmezők fehér alapja a katakombafestészetre is emlékeztet, a szétszórt virágok pedig hellenisztikus római művészetet, egyben pannóniai római töredékeket is idéznek.





2. Feldebrő. Felső templom északi fal részlete

A másik mester a szentély mennyezetét festette. Társánál modernebb, nem annyira illúzionisztikus. Merevebb, fegyelmesebb, keményebb, s színskálája mélyebb. Előadásmódja hieratikusabb, zártabb idősebb társánál, akitől mégis átvett néhány mozzanatot, mint ezt az evangélistát jelképező angyal fejének a Káinéval megegyező típusa tanúsítja. Krisztusfeje viszont újabb római eszményt követ.

E másik mesternek stílusa a római Sta. Maria Antiqua freskóinak a stílusába kapcsolódik. Ez a stílus a római S. Clementének a 11. sz. végén készült freskó ciklusában csúcsosodik ki, s a következő században Európa-szerte iránymutatója lesz a román stílusú falfestészetnek.

A feldebrői díszítőelemek, meanderek, palmetták, hasábsorok a 11. sz.-i római és Monte Cassinó-i díszítő-készlethez tartoznak s korhatározók. Lehetséges, hogy e két mester római vagy Monte Cassinó-i bencés szerzetes volt. Feldebrőn még a 11. sz. első felében, valószínűleg még Szent István korában dolgoztak. Ezt a kelteztést alátámasztja a faragott oszlop fő, amely a kriptá megerősítésére a falképek keletkezésének idejében került a helyére.<sup>10</sup> Ellenére nézeteik ily különböző, elágazó, nem ritkán szögesen ellentétes voltának, valamennyi szerző megegyezik abban, hogy a feldebrői falképek rendkívül fontos, magas értéksztintű és időrendben első emlékei hazánk festészetének.

Legújabbán Radocsay Dénes foglalkozott Feldebrő falképeivel. Elutasítja a festmények stílusának a regensburgi emlékkörből való származtatását, amelyet mi

magunk vetettünk fel egyik korábbi dolgozatunkban. Rámutat, hogy az eddigi szerzők közvetlen megfelelések hiányában csak általános stílusjegyekre támaszkodtak, s ezeknek a helytálló voltát pedig a szerzetesrendek történetének adataival támogatták. Radocsay az olasz igazodást fogadja el. Erre mutat — úgy mond — a bencésrend eredete, meg az a rokonság is, amelyet a feldebrői szentély mennyezettöredékei, meg a civatei S. Pietro-templom falképei között észlelhetünk. Ugyanakkor a német emléktanyagban hasonló rokon jelenség nem bukkant fel.

A civatei képeket éppúgy, mint a feldebrőieket csak nagyon bizonytalanul, a 11. és a 13. sz. között datáltgatták, míg újabban Ladner G. a 11. sz. végére való kelteztést valószínűsítette. Ilyenformán Radocsay, aki Gerevichnek két mester elméletét is elfogadja, a szentély képeit 1100 körül, a Káin és Ábel festményt pedig 1100—1150 közé oktatja az időrendbe.<sup>11</sup>

A véleményeknek e sereg szemléje után nézzünk szembe magunk is Feldebrő kérdéseivel, s adjuk meg rájuk a szerintünk megnyugtató feleleteket. Előljáróban mindjárt megmondjuk, hogy vizsgálódásunk a német emlékkörbe vezetett vissza. Regensburgba is. Itt véljük megtalálni az eddig hiányolt »közvetlen és biztosan megragadható« összefüggéseket, amelyek a feldebrői emlékek teljesebb megismeréséhez elvezetnek.

Legelőbb is húzzunk meg néhány olyan fő vonalat, amelyet a politika, az egyház és a rendek történetéből szőttünk. Ezek helytálló módon bizonyítani fogják, hogy igazodásunk nem volt véletlen, nem önkényes és nem is felületes.

Bizonyításra nem szoruló közhely ma már, hogy Magyarországnak a keresztyén közösségbe való szervezése nem a legendák idilli előadása szerint történt, s hogy a térítésre már a 10. sz.-ban jelentős kísérletek történtek.

Pannóniát a német császárok Nagy Károly örökségének tekintették, s a német politikai terjeszkedésnek mindig hasznos előzője volt a vallás, az egyházi fennhatóság valószínű vagy csak elvi kiterjesztése »in partibus infidelium«. Már most, ha végignézzük a gyér emlékeken, amelyek ezekre a törekvésekre vetnek világot, kitűnik, hogy Regensburg, Passau és Salzburg az a három német egyházközpont, amely Pannóniára szemet vetett. Első volt Regensburg. Későbbi püspöke, Wolfgang, még szerzetes korában hosszabb ideig térített Sopron környékén. Működése valamelyes sikerrel járhatott, mert felkeltette Passau püspökének versengő kedvét. Ebben az időben ugyanis Passau és Regensburg között nagy küzdelem folyt a hatalomért. Megérett az idő, hogy a mainzi és salzburgi érsekségek mellett a keleti vidéken újabb érsekség létesülhessen, s kérdés volt, vajon a két püspök közül melyik fogja elnyerni a palliumot. Passau volt mozgékonyabb. Helyzeti előnye mellett püspökének, pöchlarni Piligrinnak határozott jelleme mozdította előre Passau céljait.

Piligrin püspök akadályozta a regensburgi szerzetesek Magyarország felé való kirajzását. Helyettük maga küldött térítő csoportokat. Ezeknek működése nyomán magának tulajdonította a magyar fejedelmi megtérését is, Rómától pedig éppen ezekre az érdemekre való hivatkozással kérte székének érsekségre való emelését, azzal





3. Feldebrő. Altemplom hajója déli irányban

a határozott kívánsággal, hogy a magyar területen felállítandó új püspökségeket Passau alá rendeljék.

Piligrin törekvései elé Salzburg érseke emelt gátat. Sikerrel. Róma elutasítja Piligrin terveit s egyelőre Salzburg érsekének jogait ismerte el a majdani magyar egyháztartományra. Azonban ezek a jogok sem lépnek érvénybe, mert a királyság megszervezésével együtt járt az esztergomi érsekség felállítása is.

Mindezekből kitűnik, hogy hazánk területén a térítés első eseményei kevésbé fűződtek olasz, mint német szervezetek ügyködéséhez. Egyben az is, hogy az egyházi fennhatóságért Salzburg, Passau, Regensburg és kisebb mértékben Prága nyújtotta ki kezét. Ha nem sikerültek is ezek a törekvések, az új egyháztartomány kapcsolatai nem szűntek meg a szomszédos régiékkal, sőt a király által szőtt családi és politikai szálak révén még szaporodhattak is. A fiatal magyar király még pénzeit is regensburgi mintára verette, s ez a gyakorlat nagyon hosszú ideig, szinte az Árpád-kor végéig fennmaradt.

Utódainak országlása során sem szűnt meg a szomszédos területtel való hol ellenséges, hol egyetértő érintkezés. Ezek közül csak egyet említünk meg: éspedig VII. Gergely pápának Szent László királyhoz írt ama levelét, amelyben pártfogását kéri a IV. Henrik üldözései elől hozzámenekülő bajorok számára. Alig vitatható, hogy a pápa és császár háborúságában nemcsak világiak,

hanem egyháziak is hívek maradtak Rómához, s így az idemenekülő bajorok között papokat is sejthetünk.<sup>12</sup>

Erre különben csattanó bizonyíték az az okleveles adat, amely szerint 1028-ban Arnold bajor szerzetes, Szent Emmeran életrajzírója hajóval Esztergomba érkezett s ott-tartózkodása alatt Szent Emmeram tiszteletére egyházi énekeket írt és a papoknak ezeket be is tanította. Nevezetesen ez a tény nemcsak bajor papoknak bejövételét tanúsítja, hanem egyenesen Regensburgra utal, mert Szent Emmeramnak ott volt a legnagyobb tisztelete, s ha Arnold szerzetes ennek a szentnek életrajzával foglalatzkodott s ennek a szentnek tiszteletét kívánta Magyarországon is elmélyíteni a magaszerzette énekekkel, úgy minden vitát elutasítva állíthatjuk, hogy Arnold a regensburgi Szent Emmeram-kolostor szerzetese volt.<sup>13</sup>

Nagyjából ezek a szempontok és adatok azok, amelyek arra készítették, hogy a feldebrői emlékek vizsgálatánál, eredetük felderítésénél a német, közelebbről a bajor, szorosabban pedig a regensburgi és a vele kapcsolatos emlékkör felé forduljunk.

Ásatások és leletek a feldebrői templomnak három építési korszakát határozták meg. Az első templom közel négyzetes alaprajzú, belül oszlopkötegekkel három hajóra osztott, keleti, északi és déli oldalán félkörös apsisokkal



zárt épület volt. Ennek mintegy harmadát pincézi alá keleti oldalán az altemplom, akképp, hogy dél-északi irányban az egész szélességet elfoglalja. Kelet-nyugati irányban az altemplom falai még az oldalapsik indulása előtt középre fordulnak. A beforduló falakat mindkét oldalon, közvetlenül a főfalak mellett lejáró lépcső szakítja meg. E falak a lejáróktól számított két járomnyira újból kelet-nyugati irányba igazodva, ferde téglalapú előteret zárnak be. Ennek az előtérnek végéből emelkedik a harmadik lejáró lépcső, amely a felső templom padlószintjét ennek nyugati harmadában éri el. (1. kép.)

Ebből az építkezésből fennmaradt a teljes altemplom, eredeti boltozatával és boltozat-támaszaival. Ásó bontotta elő a földből a déli, az északi főfal és apsis alapjait. A jelenlegi barokk templom északi falában három, déli falában pedig az eredeti felső templom két rongált, de teljes oszlopkötege bukkant elő a levert vakolat mögül. Az oszlopkötegek között pedig terjedelmes középkori falrészecskék, amelyeknek késő-román díszítőművei elárulják, hogy az első templomot romjainak felhasználásával, későbbben egyhajós kisébbl pótolták. (2. kép.) Ez a késő-román egyhajós templom volt a második építkezés, míg a harmadik korszakot a most használt barokk épület jelenti.

A barokk templom építésénél úgy jártak el, hogy a valószínűleg romnak indult középkori maradványokat

felfele a tervezett falegyenig kiegészítették, kelet felé új falazást csatlakoztattak a meglévőhöz, s a hajó méretét tetemesen megnyújtva a hajóhoz új szentélyt, a bejárat fölé pedig tornyot emeltek. A kelet felé csatlakozó új falrészecskék alapozásával megcsonkították az altemplom északi és déli végét. Nevezetesen az új alapfalakba befoglalták s eltüntették a két szélső oszlopköteget, egyben elfalazták a két oldallépcsőt is.

Az altemplom igazi alaprajza és térszerkezete 1925-ben vált ismertté. Eszerint az altemplom észak-déli irányú egyetlen (a felső templom keletelt voltához mérten kereszt-) hajóját öt oszlopköteg támasztja alá. Egy oszlopköteg az előcsarnok nyitott végének tengelyében áll, míg a szentély nyílásának közepén egy faragottfejű hengeroszlop tartja a ráereszkedő boltozatot. Mert a mennyezetet egyszerű keresztboltozat-rendszer alkotja. Az egyes boltozatmezők nem négyzetes, hanem téglalapú felületeket takarnak. Éppen ezért az ívek nemcsak hogy nem félkörök, hanem parabolikusan emeltek. Éleik sem futnak össze középcsomóba, hanem futásuknak a harmadik harmadában elsikkadnak. A boltmező közepe így simán marad. A boltozás közepén a hajóteret hosszában kettéosztó oszlopkötegekre, oldalt pedig a falsíkból laposan előugratott fejezetnélküli félpillérekre nehezedik. Az oszlopkötegek ennek megfelelően nyerték szerkezetüket. (3. kép.)



4. Feldebrő. Altemplom középpontja





5. Paderborn. Abdinghofkirche altemplom

Valamennyi nyolc tagból, négy testesebb és közöttük álló négy vékony hengersudárból áll. Ha azonban az oszloptestek egymást metsző köríveit megszerkesztjük, kiderül, hogy a kötegeknek belső magjuk van. Ez a belső mag négyzetalapú pillér. Ennek oldalait takarják a vastag, — a közülök kibukkanó éleket pedig a vékony — sudarak. Úgy állanak, hogy a vastag oszlopok a hajó tengelyéhez s az erre merőleges osztásokhoz igazodnak. A vékony oszlopok ennek megfelelően átlósan állnak. Ettől eltér az előcsarnok nyílásában álló köteg, amely a hajó tengelyétől egy nyolcadívvvel elfordul.

A kötegek tagolása feltűnően szerény. Szerény annak ellenére, hogy felületük megmunkálása gondos. Lábazatuk csekély kiülésű alacsony gyűrű, amely pántszerűen körülfut a kötegek alján. Az oszloptesteken minden átmenet, az ízülésnek minden nyoma nélkül ül a kifelé hajló csöbörfejezet, amelyet kéttágú, lépcsősen szökő s a lábazattal egybevágó módon pántszerűen körülfutó fedőlap koronáz. E fedőlapok egyikén, a déli legelső pilléren találjuk a faragott díszítés szándékának egyetlen nyomát, egy nyersen, de jó készséggel faragott indaszárral összekötött palmettasort. Különös érdekessége az egész konstrukciónak, hogy a tagolás törés nélkül folytatódik a boltozaton is. A vastag sudarak fölött széles, a vékonyak fölött keskeny félhengerek ülnek az ívekben, illetőleg az éleken. A széles félhengerek az ívhaj-

lásba besimulnak, míg a keskenyek a keresztívek éléivé szűkülnek. (4. kép.)

A felső templom maradványainak taglalását itt nem ismételjük. Hangsúlyozzuk még egyszer, hogy az altemplommal egyszerre épült, hogy alaprajza négyzetes volt. Sajnos oszlopkötegeinek (amelyeknek az altemplom kötegeivel való szerkezeti egyezése a méret- és aránykülönbségek ellenére is nyilvánvaló) tartószerepéről, a téralkotásban s a tetőszerkezetben betöltött feladatairól pontosat nem tudunk.

Ezt az első építkezést az újabb szerzők teljes egészében a honfoglalást megelőző időbe, a 9—10. sz.-ba utalják. Puskás a már említett alaprajzi hasonlóságot hangsúlyozza. Lux a kezdetleges boltozási eljárás és az oszlopkötegek alakja miatt rekeszti ki a szerinte hasonlíthatatlanul fejlettebb román stílusú emlékek közül. Gerevich érvei a korai keltezés indokolásában ugyancsak a kezdetlegesség, a térhatás szegényessége, a formák nyersesége s az odavetőleg említett toszkán templomok. Gerece okfejtése hasonló azzal a különbséggel, hogy ő az altemplom talajában talált szalagfonatos kötőredéket is 9. sz.-inak tartotta (tévesen), s ez volt a főbizonyítéka.

Viszont mindenik szerző feltételez egy 11. sz.-i építkezést, valószínűleg Szent István korában, az elpusztult korábbi templom helyén. Erre pedig Gerece csak a faragott fejezetű oszlopot, Lux a felső templom oszlop-



kötegei között előtűnt ívsoros párkányú falrészeket, Gerevich a faragott oszlopot és az általa (helyesen) 11. sz.-inak minősített szalagfonatos kötöredéket említi bizonyítékul. Az első templomnak ezt a korai keltezését nem tartjuk helytállónak. A Puskás említette alaprajzi hasonlóság egyáltalában nem jelentős, mióta bebizonyosodott, hogy az altemplom alaprajza nem valami egyéni feltalálás, sem pedig valamely általános érvényű korjelenség eredménye, hanem egyszerű következménye a felső templom sajátosságainak. Feldebrőn a tervező kényszerhelyzetet oldott meg a lehető legegyszerűbb módon, s nem követett valamely általa másutt megismert szellemes megoldást. A hasonlóság tehát csak véletlen, s felmerülhetne a térben s időben mégoly távoleső emlékek között is.<sup>14</sup> Nézzük a kezdetlegesség, a nyersség és a technikai fejletlenség nézőpontjait.

Egyszerű és sokszor tapasztalt igazság, hogy nem biztosan korábbi az az emlék, amelyik stílusrokonai közé állítva nyersebb, durvább. Számtalan körülmény játszhatik közre abban, hogy együgyűbb feltalálás, kezdetlegesebb kivitel, egyszóval jelölve vidékiesség egy-egy stíluskorszak késői emlékein is feltűnhetik. Még nagyobb óvatosságra intenek az altemplomok, hiszen ezeknek alkotórészei rendszerint nyersebbek, kezdetlegesebbek, téralkotásuk kényszeredettebb, mint a fölöttük emelkedő reprezentatív épület. Kivételek csak azok az altemplomok, amelyeknek minden művészi sajátága egybevág a felső templomával. Ama magasrendű boltozási technika pedig, amelyet Lux Feldebrőn hiányol, csak a 12. sz.-ban ragyog fel igazán. A 11. sz. csupán kísérletezik. Az építkezések Európa-szerte lapos födémeket vagy nyitott tetőszerkezeteket alkalmaznak. S ha mellékhajókat, kápolnákat, apsisokat boltoznak is, csak szűk nyílású dongák, bordanélküli keresztboltozatok, nyers negyedkupolák. A boltozás a bordás szerkezet bevezetésével lendül fejlődésnek és válik általánossá. Hogy a román stílusú bordás keresztboltozat hol és mikor alakult ki, pontosan nem deríthetjük fel. Az idevágó kutatások megegyező adatai azonban arra mutatnak, hogy egyszerre több helyen ugyan, de mindenütt a 11. sz. végén tűnik fel. Erre a kérdésre különben alább röviden még egyszer visszatérünk.

Nézetünk szerint a feldebrői első templom teljes egészében a 11. sz.-ban épült fel. Pontosabban 1050 és 1080 között. Ennek a keltezésnek alsó határát az a rokonságnál is nagyobb hasonlóság jelöli, amely a debrői altemplom s a paderborni Abdinghofkirche kriptájának oszlopkötegei között mutatkozik. (5. kép.)

A paderborni altemplom oszlopkötegei pillérmag köré szoruló négy sudárból alakulnak. Az eszmei négyzetpillér éleit takaró vékony törzsek hiányoznak. Egyszerűbbek tehát. Kevésbé bonyolultak. Szerkesztési elvük azonban ugyanaz. Arányaik nemkülönbön. Lábazatuk hasonló a feldebrői lábazatokhoz, fejezetük szintazon elemekből alakult, mint emezeké. Csak szélesebb, alacsonyabb s a szintén kéttágú fedőlapok lépcsős kiugrása hangsúlyozottabb. Nem kevésbé rokon a boltozás rendszere sem. Bordanélküli keresztboltozat ez is a félkörtől eltérő parabolikus ívekkel, amelyeknek élei itt sem találkoznak csomóban, hanem sima mezőt hagynak középen. Mivel pedig a paderborni fesztávolságok széthúzódtak s nem szűkek, mint a feldebrőiek, ezek a sima középmezők az ívszerkesztés természetéből következően körülírtabbak.

A paderborni templomot Meinwerk püspök építtette 1016-tól 1036-ig. A püspök, aki nagyszabású építtető volt, ennél az építkezésnél az írott források szerint francia építőket, hihetőleg szerzeteseket alkalmazott. Ugyanezek a franciák építették a paderborni székesegyház Salvator kápolnáját is. Nevezetesen e kápolna boltozatos mennyezetét ugyanolyan oszlopkötegek tartják, mint az Abdinghofkirche altemplomáét. Ugyanaz a lábazat, ugyanaz a négysudaras kötegtest és ugyanaz a fejezet itt is, mint amott, sőt még az arányok sem változtak, jóllehet itt nem kellett valamely földalatti helyiségnek szükségképpen nyomott méreteihez alkalmazkodni. A Salvator kápolna pillérei között azonban találunk olyanokat is, amelyeknek András-kereszt az alaprajza, s az oszloptestek a keresztágak hónaljaiba kerültek. Tehát a nyolctágú átlós elrendezés példája is felbukkan Paderbornban.<sup>15</sup>

A székesegyház szintén Meinwerk építtette. Ez volt az első vállalkozás, amelyet még 1009-ben indított meg. A Salvator kápolnára nyilván csak később, az Abdinghofkirche építésével egyidőben vagy közvetlenül ennek befejezése után került sor. Joggal kereshetjük tehát a két mű alkotóiban ugyanazokat a francia szerzetes-építőket.

De Meinwerk püspök Paderbornban nemcsak franciákat foglalkoztatott német építői mellett. 1017-ben fogott a Bertalan-kápolna építéséhez, amelynek munkálataihoz görög mestereket (operarios graecos) hozatott. A Bertalan-kápolnának alaprajzi elrendezése két oszloppal három hajóra osztott négyzet. Egyezik tehát a debrői felső templom alaprajzával, jóllehet csak keleten van egy apsis. Az északi és déli apsis hiánya nem oly lényegbevágó különbség, mint amilyen lényegbevágó egyezés a belső térnek a négyzeten belül való egy széles közép- és két keskeny oldalhajóra való hasítása.<sup>16</sup>

Az Abdinghofkirche 1058-ban leégett. Újjáépítése 1078-ig tartott. Bizonyos azonban, hogy altemploma eredeti mivoltában maradt reánk.

Nem vagyunk hívei az analógiákban való dogmatikus bizakodásnak, de itt aligha tévedünk, ha a fentiek alapján Feldebrő építésének legkorábbi időpontját a paderborni dátum után néhány évvel, 1050 körül határozzuk meg.

Mármost, ami a megadott felső határt, a 1080-at illeti, érvelésünk többirányú.

Először is tekintetbe vettük a szükséges időt, amely egy, a feldebrőihez hasonló vállalkozásnál nem igen lehetett 15–20 évnél kevesebb. De fontosabb az a mélyreható változás, amely a bencés építkezések világában éppen 1080 körül bekövetkezett. Ezt pedig a hirsau bencés építőiskola minden mást félretolól fellépése jelentette. Hirsau a regensburgi Wilhelm apát irányításával teljesen átveszi a clunyi építőreformokat. Az alaprajzokban bevezeti és ragaszkodik a négyzethálózhoz. Kerüli és a legkisebb területre szorítja a boltozást. Valószínűleg az utóbbi elv miatt mellőzi az altemplomokat úgy, hogy a 12. sz. fordulójától a bencések templomai altemplomok nélkül épülnek. Ha tehát Feldebrő még altemplommal épült és a négyzetháló sem köti, akkor építésének meg kellett előznie a hirsauiak nagyhatású működését.<sup>17</sup>

De magukból a feldebrői építkezés elemeiből is le-  
szűrhetünk olyan tanulságokat, amelyek a 11. sz. vége felé mutatnak. Ilyen például az oszlopkötegek és bolto-





6. Feldebrő. Az áldozó Kain



7. Feldebrő. Az áldozó Ábel





8. Feldebrő (szentély). Máté evangelista jelképe

zatok csatlakozásának fenn már leírt különös volta. Különös ez a csatlakozás, de csak addig, amíg a 9–10. sz. felé irányuló szemellenzőket nem vetjük le.

Ugyanis ha tárgyilagosan vizsgáljuk ezeket a csatlakozásokat, lehetetlenség bennük fel nem ismerni a boltozatövek és bordák képzésére való törekvést. Az eredmény tökéletlen ugyan és dekoratív irányba szemérmeskedi el a szerkezeti hangsúlyt, de aki ezt csinálta, az vagy látott már kezdetleges bordás boltozatot vagy hallott róla. Márpedig ez a boltozási mód, akár antik nyomokon, akár új kezdeményezésképpen, csak a 11. sz. utolsó tizedeiben kezdett terjedni.<sup>18</sup>

Végül ismét a 11. sz. harmadik harmadára utal a szentély szájában álló faragott oszlop s a szalagfonatos díszű kőlaptöredék is.

A feldebrői első építkezésről szőtt véleményünket tehát a következőkben foglalhatjuk össze. Feldebrőt bencés szerzetesek építették. Oszlopkötegekkel három hajóra osztott, bizáncias térszerkezetű templom volt altemplommal, amelynek szokatlan alaprajzát a felső templom szerkezete kényszerítette ki. A felső templom alaprajza s az altemplom struktív elemei arról tanúskodnak, hogy tervezője vagy tervezői ismerték (közvetlenül avagy közvetve) Meinwerk paderborni püspök 1016 és

1036 között francia mesterekkel és 1017 és 1030 között görög mivesekkel emelt építkezéseit. Ezeknek elemeit használták fel, forrasztották egybe, sőt fejlesztették is. Működésük megelőzte a hirsai bencés építők elveinek térfoglalását, amely 1080-tól, a hirsai Aurelius-templom építésétől vette kezdetét. Következésképpen a feldebrői templomnak 1050 és 1080 között kellett volt felépülnie. További sorsa történelmünk eseményeihez kötődik. Nyilván fennállott és használatban volt a tatárjárásig. Ekkor kellett tönkremennie. Újjáépítése, második építési korszaka a 13. sz. közepére esett. Erre a korra, a késő-román stílusra és nem a 11. sz.-ra vallanak az ívsorral díszített falmaradványok. Erre a szerény méretek, amelyeket a szegénység és a sürgősség indokolt. (6. kép.)

Nyilvánvaló, hogy az altemplom sem maradt sértetlen, ha mindjárt nem dőlt is romba. Hogy a 13. sz. helyreállítási munkái mily mértékben érintették az altemplomot, nem tudjuk. Csak nagyon alapos, külön erre irányított és az építőanyagok elemzését is elvégző vizsgálatról várhatunk erre részletes választ. Mi magunk néhány megfigyelését azonban íme kivétítjük.

Bizonyos az, hogy a faragott oszlop a 13. sz.-ban került mai helyére. Lehetséges, hogy eredetileg a szentély nyílását egyetlen ív hidalta át. Ez az ívnyílás meg-





9. Feldebrő. Mellkép maradványai

rogyanhatott a templom pusztulásakor, s ennek ellensúlyozására teremtették meg a ma látható szerkezetet. Ha azonban a szentélynyílás eredetileg is kettősívű volt, akkor bizonyosan az az oszlopköteg állott itt, amelyik jelenleg az előtér kettős ívét tartja.

Mert ez a köteg jelen állapotában ugyancsak másodlagos elhelyezésű. Az bizonyos, hogy az erre támaszkodó kettős ív és fal újabb rakású. Bizonyítja ezt homloksíkjának össze-vissza, színtek, fugák nélkül való ciklopjellege, szemben a többi falrész szép, egyengetett alakításával, párhuzamos fugáival. Itt is számolhatunk az ívezet megroggyanásával, ami magával vonta a hirtelen, hebehurgya újraboltozást. Az új helyzetnek megfelelően újra építették a támasztó oszlopköteget, s tengelyeit a már említett nyolcadívvel elforgatták. 13. sz.-i másodlagos hozzátét az előcsarnok nyílásának két oldalán a profilozott vállkő, valamint alattuk a falba vésett oszlopokat utánozó hornyolás. Erről rövid közvetlen vizsgálat bárkit is meggyőzhet.

Ezek a megfigyelések különben nagyon is kézenfekvővé teszik azt a feltevést, hogy az egész előcsarnok a 13. sz.-i építkezés során keletkezett. Nem lehetetlen ugyanis, hogy a két oldallejáratot már ekkor elfalazták, s pótlásul teremtették meg a hajóból levezető középső lépcsőt. Így vált okszerűvé a tágasabb előcsarnok alakítása is, s ez a körülmény magyarázná az oldalfalak indokolatlan ferdeségét.

A faragott oszlop a felső templom dekoratív tartozéka volt. Ugyancsak a felső templom díszítőelemeihez tarto-

zott a szalagfonatos kötőredék is, amely ismeretlen célból került le az altemplomba, ott azonban nem használták fel, hanem heverni hagyták az oszlop lába mellett, s ott került elő mint szórvány.

A 13. sz.-i újjáépítés után a templom a török időkig élt bántatlanul tovább. Létének folyamatosságáról néhány szerény gótikus toldalék tanúskodik. A hódoltság idején újból romlásnak indulhatott, mígnem maradványainak felhasználásával 1750-ben felépült a mai barokk stílusú templom.

Az építészet kérdései után térjünk át az altemplom falképeinek vizsgálatára. Lux ezeket is 9–10. sz.-inak tartja. Stílusuknak ókeresztény jelleget tulajdonít. Puskás a dél-olasz hatások hangsúlyozása mellett idejüket 1100–1150 közé iktatja. Gerevich két olasz mestert feltételez a 11. sz. első felében. Radocsay a két mester elméletét elfogadva a civatei példára hivatkozik s ismét 1100–1150 körül keltezi a falképeket. Lux a festmények technikájáról nem szól. Puskás határozott rövidséggel »al secco« eljárásról ír. Gerevich még határozottabban »al fresco« technikának minősíti a képek festésmódját. Radocsay a technika kérdését nem érinti.<sup>19</sup>

A feldebrői falképek maradványai arról tanúskodnak, hogy az altemplom egész mennyezetét (kivéve az előcsarnokot) összefüggő háló szötte át.

Díszítőelemekből, stilizált növényindákból és mértani idomokból festett gyűrűvel keretelt körmezők foglalják el a boltsapkák sima középrészét. Ezekből indulnak ki a



10. Feldebrő. Vértanú (?) mellképe





11. Feldebrő. Díszítményes sarokmező

boltélek irányában szalaghevederek, amelyek ilyenformán szférikus három- és négyszögeket keretelnek. A kör és a szögmezőkben nyert teret a festő alakos ábrázolásai számára. Különleges helyeken, mint például az ablakfülkék felső szelvényeiben, másféle díszítéssel is találkozhatunk. Palmettákkal, plasztikus meandorsorokkal. Ezeknek nemcsak keretező, de térkitöltő szerep is jutott.

A kör- és négyszögmezőkbe mellképek, a nagyobb háromszögű felületekre egészalakos ábrázolások kerültek. Az alakok a keretszalagokat nem törik át. Ez meghatározta nagyságukat, amely alig haladja meg az életnagyság harmadát.

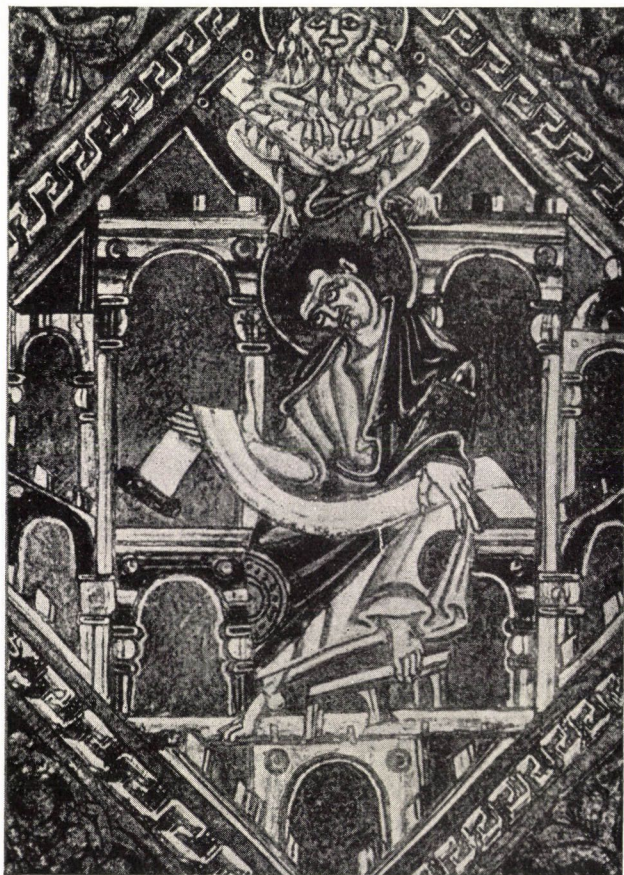
Eltér ettől a szentélymennyezet festett díszé, amely sima mintázatlan körkeretben Krisztus mellképét s a körkerethez szabadon csatlakozva az evangélisták négy szimbólumát ábrázolja.

A hajó falképei nagyrészt elpusztultak. Ami megmaradt, az is töredékes. Leginkább épen maradt az áldozatot bemutató Káin képe. Ez a déli hajóvégződéstől számított második pillérrel szemközt, a nyugati fal aláereszkedő boltmezőjében látható. Sokkal sérültebb, de még mindig jól kivehető és nagyon jellemző részleteket őriz magán a második pilléren az ugyancsak áldozó Ábel.

A szentélymennyezet tömör, sötét felület. A hajó festett mezői viszont világosak, oldottabbak. Káin és Ábel alakja pergamenszínű, szinte fehér alapra került. Szinte úsznak a felületen, mert sem talajnak, sem tárgyszerű háttérnek mégcsak jelzésével sem találkozunk. Káin feje vörösbarna. Sötét golyó, halvány mintázó

fényekkel. Ábelé világos, szinte fehér felület, amelynek részformáit az erőteljesen meghúzott kontúrvonalak domborítják elő. (6.—7. kép.) A két fej konstrukciója ugyanaz. Egyénítő jegyek nélkül szűkölködő szabványok. Jellegzetesen görbült orr, tágra meredt szemek, húsosajkú, fodrosvonalú kis szája. A szemöldök az orrtövek fölött összeér. Szinte egyetlen erőteljes vonal, amelynek jelentőségét fölötte párhuzamosan húzott vékony s világosabb ritmus még jobban hangsúlyozza. A szemöldök két végét a festő hozzákapcsolta az arc körvonalához, ilyenformán mintha csak álarcokat látnánk. Különösen jellegzetes a ruhával nem fedett egyéb testrészek, lábszárak megfestése. A festő ezekben nem a látott természeti formákat tükrözteti, hanem törekszik megfesteni azt, amit ezekről a formákról tud. Mondhatnók küszködik azért, hogy tudatának fogalmait összehangolja ecsetjének járásával.

A ruhadarabok redői anélkül, hogy halottak volnának, merevek, laposak, szögekbe töröttek, végződéseiknél élesen elmetszettek. Színezésük vizes. Erős, határozott vonásokkal meghúzott redőárkok, szélek között, egyenesen osztott s szinte fehérfényű felületekbe illanó redőhátak váltakoznak. A fehér fények azonban a helyi színek, a kék, a vörösokker alól villóznak elő, s nem ülnek rajtuk mint fedőszínek. Ez a tulajdonságuk különben a megfestés technikájával függ össze, s erről alább még szólni fogunk. Az alakok körül igen érdekes, szétszórt módon négyyszirmú virágok, mákbimbószerű és páva-



12. Vatikáni könyvtár. II. Henrik evangeliáriuma



szemformájú képletek töltik ki a teret. Legtöbbjéről vékony fonalszárak csüngenek alá vagy kanyarognak oldalt. Ismételjük, nem a talajból nőnek ki ezek a virágok, hiszen — mint írtuk — talajjelzésnek nyoma sincs a falképeken. Virágok és indák teljesen elvont díszítőkedvnek hódolnak az alakos képmezőkön, de előfordulnak elég sűrűn a hajó egész mennyezetén. Mindenesetre olyan sűrűn, hogy rávallhassanak a hajót kifestő egyetlen mesterre.

De ha a hajót egyetlen mester díszítette falképeivel, akkor egészen bizonyos, hogy a szentély kifestését sem végezte másik. A feladat mérete sem volt olyan nagy, hogy meg kellett volna osztani, s a megjelenés különbségei nem olyan mélyek, hogy két mestert, még hozzá két külön stíluskörben nevelkedett festőt feltételezzünk. Egyezések viszont, amelyek a hajó és a szentély alakjai között kimutathatók, pontosan azt tanúsítják, hogy az egész freskómű szerzője egy és ugyanazon személy.

Az evangélistát jelképező angyal fejének és a Káin-fejnek teljes hasonlóságára rámutattak már azok is, akik a két mester elméletét fölvetették vagy elfogadták. Valóban, a két fej hasonlósága több mint testvéri. De ugyanilyen szoros hasonlóság van a ruházat redői között is. Az angyal vállán levő ruhán ugyanolyan szögekbe tört ráncokat látunk ugyanúgy megfestve, mint a hajóbeli alakok ruháin.<sup>20</sup> (8. kép.)

De nézzük meg részletesebben a Krisztus-fejet is. Nem kétséges, hogy méreteiben nagyobb, fejkatáiban



14. München. Staats Bibl. Perikopenbuch



13. Salzburg, Szt. Péter apátsági kvt. Bertolt mester

tojásdadabb. Miután szemközt néz, kevésbé plasztikus. Léven kevésbé plasztikus, kifejezése merevebb.

De szemöldökei éppúgy egyetlen erőteljes vonallal meghúzvák, miképp a Káin-fejen látjuk, s a szemöldök vastag sötét vonala fölött ott húzódik a hangsúlyozó vékony, fényesebb ismétlés is. Egyéni jellegzetesség ez, amely kétségtelenül arra mutat, hogy a Káin-, az Ábel- az angyal- és a Krisztus-fej egyetlen alapszkéma leszármazottai, s még az egyéni kézvonás is felismerhető mind a négy fejen. De ismétlődik ez az egyéni jegy a hajó egyéb, itt bővebben nem tárgyalt medaillonképein is, amelyek más vonásokban is a Krisztus-fejhez rokonulnak. (9.—10. kép.) Következésképpen el kell utasítanunk a két kivitelező mester elméletét s Feldebrőn az összes falképeket egyetlen festőnek kell tulajdonítanunk. Méretek, díszítőrendszer és elemek, az alakok megjelenése, megfestésük módja, a képmezők háttér- és talajnélküli volta arra indítottak viszont, hogy a falképeken ne csak hatását keressük a miniatúraművészetnek, hanem azokat csak felnagyított s nem is nagyon felnagyított miniatúráknak tekintsük. Tehát stílusuk eredetét ne a monumentális falfestészet világában, hanem kizárólag a miniatúrák körében kutassuk.

Vizslatásunk megint csak a dél-német emlékkör felé terelt. A regensburgi Szent Emmeram-kolostor író- és festőműhelyének kódexemlékei vetettek fényt a feldebrői falképek keletkezésének kérdéseire. Nemcsak nagy általánosságban, de részletekben is. Ezek határozták meg





15. Salzburg, Szt. Péter apátsági kv. Bertolt mester

e falképek időrendjét is, amely szépen simul az építkezésnek főnebb körülírt határaihoz.

Nem szándékozunk a díszítőelemek (11. kép) (palmetták, meanderek, indadisz stb.) részletes felsorolásával is érvelni, hiszen ezek a 11. sz.-ban közkinccsek voltak s nem is nagyon korhatározók, mert az egész század folyamán, de még a következő században is folyamatosan kimutathatók. Mégis annyit megemlítünk, hogy a feldebrői motívumok mindenike külön-külön, de együttesen is feltalálható a regensburgi kódexekben. Olyan egyértelműséggel mégpedig, amelyet figyelmen kívül hagynunk nem szabad. Vannak azonban a díszítménynek olyan elemei is (a fentebb említett virág, bimbó és inda), amelyekkel alább is foglalkozunk még.

A regensburgi stílustalaj legmélyebb rétege, amelybe falképeink stílusának gyökerei még leérnek, az úgynevezett Uta-kódex miniaturái. Az Uta-kódex lapjain alakul és váltakozódik a kerek medaillonok és mértani szögmezők alkotta háló, amelyekbe mellképek s alakos jelenetek kerültek.

Az alakok ruharedői sok antik elemet őriznek ugyan, de merevek, szögletekbe törnek. A festő a redőket élesen, vastag ecsetvonásokkal körülkontúrozza, a ránchátakat oldottabban bár, de laposan festi.

Nem mehetünk el szó nélkül a fejtípusok mellett sem. Ezek ugyan nem megfelelői, de elfogadható, sőt kínálkozó előképei a feldebrői fejeknek. Előképeknek is csak távoliak, mert a kódex a 11. sz. első negyedében készült Uta

v. Kirchberg apátasszony megrendelésére, aki 1002 és 1025 között kormányozta a regensburgi Niedermünster zárdát.<sup>21</sup>

Még mindig csak előkép, de meglepő egyezéseket mutató előkép az az evangeliárium, amely a vatikáni könyvtár tulajdona. Ide azonban csak a 16. sz. folyamán került, s megelőzően a lüttichi egyházmegye valamelyik kolostorának birtokában volt. Egyik lapját császárarckép ékesíti, s az arckép felirata Henriket nevezi meg mint megrendelőt. A kutatók II. Henriket látják a miniaturában, így a kódex a 11. sz. elején, de 1014 után készült, mivel őt ebben az évben koronázták császárrá. Eszerint az evangeliárium az Uta-kódex lapjaival egyidőben, de mindenesetre egy helyütt termett. Szoros rokonságuk apróra kimutatható, mégis más kéz alkotta.

Az evangeliárium festője szabadabb, mondhatnók festőibb a redőalakításban, fejtípusai pedig, amelyekben több a bizáncias elem, azokat a mozzanatokat tartalmazza, amelyekkel Feldebrőn találkozunk.

A vatikáni evangeliárium miniatúráin látható fejek szemöldökei ugyancsak egyetlen erős hullámvonalból sikerednek elő, s fölöttük ott láthatjuk a hangsúlyozó párhuzamos világos ráncot. A szemöldökvonal itt is kapcsolódik kétoldalt az arc körvonalához, s ilyenformán az arcok egésze álarcszerűvé válik.

Jól felismerhető ez Máté evangélista fején is, határozottabb a Lukácsot ábrázoló miniaturán, legfeltűnőbb mégis a Márkus-képen. (12. kép.)



16. Salzburg, Szt. Péter apátsági kv. Bertolt mester



Jelentős lépéssel visz közelebb Feldebrő megértéséhez az az ünnepi olvasókönyv (Perikopenbuch), amely szintén Regensburgban készült a század közepe táján. Jelenleg a müncheni Staats-Bibliothek tulajdona.

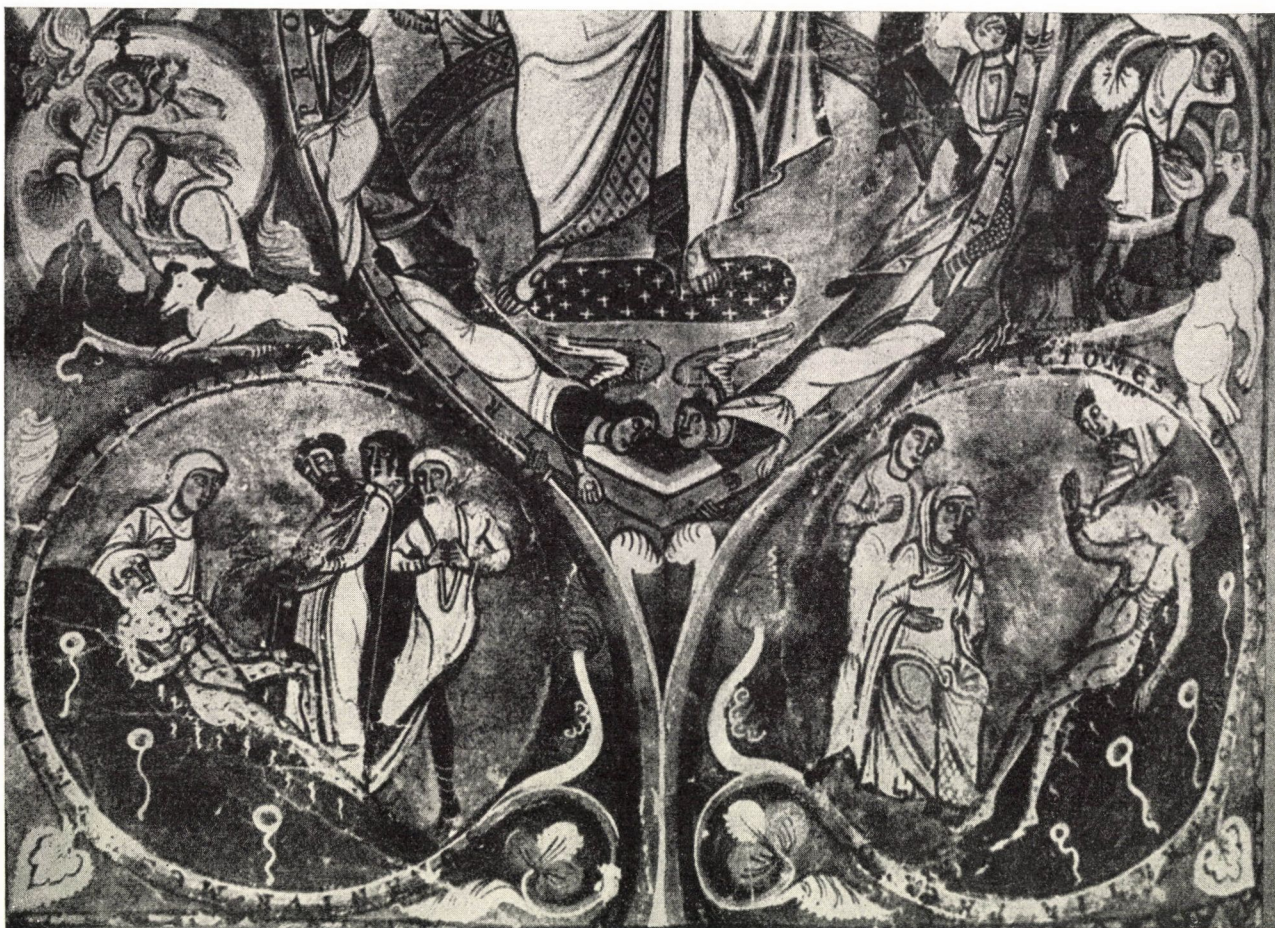
Míg az előbb említett két kódex a hideg, elvont reprezentációt szolgálja, addig ennek az olvasókönyvnek képsorozata élettel teljesebb. Megtelik mozgással, habár stílusa közvetlen rokona is amazoknak. A képecskéken népes csoportok jelennek meg, többé-kevésbé élénk taglejtésekkel. Az alakok testtartása változatos, és köztük fellelhetjük a feldebrői Káin és Ábel jellegzetes mozdulatát is. Hasonlóképp feltűnik a letakart kéz motívuma is, ámbar úgy tetszik, hogy ez sok helyütt szerte előfordul s általánosan használt ikonográfiai képlet. (13. kép.)

A müncheni kódex miniatúráit Georg Swarzenski három mesternek tulajdonítja. E három mester közül a feldebrői stílus az első kettőhöz hasonul leginkább. Az első kéz a fejtípus tekintetében volt előkép, a második a mozdulatok és a redőkezelés előzménye. A harmadik kéz a két előbbinek összetétele, s elkülönítéséhez maga Swarzenski sem ragaszkodik túlságosan. Szempontunkból tehát csak annyiban játszik szerepet, hogy e feltételezett harmadik festő miniatúráiban együtt találjuk az összetevőket; beleértve a sarukötésnek oly sokszor emlegetett módját is.

Rá kell mutatnunk a perikópák könyvének színrendszerére. Ugyanis e miniatúrákon tisztán találkozunk azzal a színrendszerrel, amely a feldebrői freskók színeit kiadja.

Mielőtt a színeket egyenként felsorolnók, megemlítjük, hogy kétféle színezéssel is találkozunk a kódex lapjain. Az egyik színcsoport mélyebb, tömörebb, a másik világosabb, oldottabb, felszínebb. A kétfajta színezésmódot nem lehet a feltételezett festők szerint különválasztani. Valamennyi alkalmazza mind a kettőt. Úgy tetszik, hogy a színezés hangulatának megválasztása a témákkal függött össze.

A sötét csoport kék-fekete, sötét olajzöld, barnavörös színeire mintázó fedőfehérek ülnek. A másiknak enyhe világoskék, világosvörös, téglaszín, világoszöld és sárga foltjait a fedőfehér csak kevésbé szállja meg. A fények inkább a felületek alól tűnnek elő. Itt-ott, főleg az első mesternek tulajdonított képeken középszínek, borvörös, ibolya, narancs és palaszürke, palazöld is előfordulnak. A színjegyzék pontosan az, amelyet a feldebrői falképek-ről is lejegyezhetünk. Meg kell emlékeznünk arról is, hogy nem másutt ugyan, hanem az iniciálisok díszítményei között felfedezhetjük azokat a bimbószerű alakzatokat, amelyeket a Feldebrőn említett hasonló képletek megfelelőinek foghatunk fel.<sup>22</sup>



17. Erlangen, Könyvtár. Gumpert-biblia





18. München, Staats Bibl. Evangeliárium Passauból

Mindez azonban csak a stílustalaj egyik felsőbb rétege, amelyből sűrűbb és erősebb szálakkal táplálkozik Feldebrő. Időben és formában legközelebb állanak hozzá annak a kódexnek a miniatúrái, amelynek a mesterét néven nevezhetjük. Ez a kódex ugyancsak ünnepi olvasókönyv. Festeni már a 11. század második felében festették. Valószínűleg a salzburgi Szent Péter-bencéskolostor számára készítették, s ma is ennek a könyvtára őrzi.

Festője Bertolt mester szerzetes custos volt, aki ezt a hivatalt vagy itt, vagy a regensburgi Szent Emmeramkolostorban töltötte be. A kódexet azonban akár itt, akár amott készítették, biztos, hogy festője a Szent Emmeram-műhelyében tanult. Stílusa nemcsak általában véve szárazodik az előbb idézett olvasókönyv képeihez, hanem részegyezések, teljes motívum- és csoportátvételek arról győznek meg teljességgel, hogy Bertolt mester ismer- te és híven követte amaszt. Bertolt mester miniatúráinak fejtípusai viszont már kortársai és teljesértékű meg- felelői a feldebrői fejeknek. (14.—16. kép.)

Ugyanaz a tömört, parókászerű hajzat, ugyanaz a jellegzetesen görbült orr, a súlyos, sötétén kontúrozott orrgyök és az orrháton végigsikló fényvonal. Álarcszerű összefoglalása a szemöldök és az arc körvonalának, s a szemöldök fölött az ismétlés.

Akár István vértanú megkövezésének jelenetét, akár a Háromkirályokat tekintjük, akár a Bevonulást vagy a Hitetlen Tamás alakjait, mindenütt visszatér az a fej- típus, amely menthetetlenül a feldebrői Káin, Ábel vagy

az angyal fejét idézi emlékezetünkbe. De felbukkan a szentély Krisztus-fejének típusa is. A Simeon-miniatúráján újból találkozunk a letakart kéz mozzanatával. Ezen a képen, de szerte a kódexben egybeült a redőformák is megintcsak rokonulnak a Feldebrőn láthatókkal.

Bertolt mester a 11. sz. második felének elején, 1060 körül készítette művét. Mivel nyilván megelőzte a fel- debrői képek keletkezésének idejét, emezek készültének legkorábbi időpontját 1070 körül jelölhetjük meg.

Ennél az időnél nem korábban, de mindenesetre a századforduló, tehát 1100 előtt, kellett befejeződniök.

Hogy miért 1100 előtt, azt az alábbiakban iparkodunk megindokolni.

Említettük már, lehetséges, hogy Bertolt mester nem Regensburgban, hanem Salzburgban festette meg köny- vét. Mindenesetre regensburgi tanulmányok után. De akár ott, akár emitt működött is, műve elkerült Salz- burgba, s az itteni emlékek azt bizonyítják, hogy stílusa nagy lendületet kölcsönzött a salzburgi könyvfestésnek. Bertolt mester alkotása a regensburgi műhely utolsó kivirágzása volt. Utána lehanyatlik, sőt a 12. sz. folyamán jóformán meg is szűnik a Szent Emmeram tevékenysége.

Felvirágzik azonban Salzburg, sőt úgylátszik Passau is megkísérli átjuttatni a regensburgi termőágakat. Passau nem fejlődött jelentőssé. Salzburg azonban, amelynek műhelyét korábbi időből maradt vékony táperecskék is serkentették, megerősödött. Átvette Regensburg szere- pét, de már csak a 12. sz.-ban.

A 12. sz. első negyedében készült a Michelbeurenben őrzött Walter-biblia, ugyancsak 1130 körül az a jelenleg Münchenben levő olvasókönyv, amelyet a salzburgi Ehrentrud kolostorban miniáltak. Mindkettő a salzburgi iskolának legelső és legjelentősebb termékei közé tartozik. Egyben mindkettőnek miniatúrái határozottan Bertolt mester stílusára támaszkodnak. Éppen ezért bizonyos rokonság kacsint bennük Feldebrő felé is. De a rokonság távolibb, s a különbségek, amelyek harmad-, negyedízü voltát kimutatják olyanok, amelyek időbeli távolságra is utalnak. A salzburgi miniatúrákon a vonalvezetésnek olyan szabályossága, az ismétlés ritmusának olyan mérle- gelt üteme, az előadásnak szinte a kalligráfiához idomuló választékos volta tükröződik, amely feldebrői képekből hiányzik. Sőt idegen.

Ez a nagyon mérlegelt kalligráfia a 12. század alap- tulajdonsága. Jellemző már az első tizedekben is, de később elburjánzik s dekoratív felületességhez, tartal- matlan formalizmushoz vezet, öncélú rajzbonyodalmakba torkollik.

A debrői mestertől mi sem áll távolabb, mint az ilyen- fajta igyekvés. Sokkal egyszerűbb. Feladatát cifrázás nélkül, a kifejező lényegre törve közelíti meg. Szinte együgyűen őszinte. Műve elárulja, hogy a díszítőrészek világában gondtalanabban közlekedik. Az alakos ábrázolás számára harapósabb. Birkózik a megoldással, s örül, mikor túlesett rajta. Megtetszik ez az alakok elhelyezésén, Káin lábszárainak megfestési módján, meg a képmezőkbe festett virágok elszórásában.

Ezek a virágelemek különben egy lépéssel még tovább segítenek falképeink elemzésében. Az erlangen-i könyvtár- ban őrzik a salzburgi könyvműhely egyik későbbi, már a század közepe táján készült emlékét, a Gumpert bibliát. Ennek egyes lapjain, jóllehet a képek már



messze különülnek Feldebrőtől, — feltűnnek egyező elemek is. Így azon a lapon, amelyen a festő Jób történetét jelenítette meg, egyfelől a keretelő indadíszek virágvégződéseire hasonlatosak a feldebrői négykaréjos virágokhoz, másfelől a két legalsó mezőben, Jób alakja körül ugyanolyan, legalábbis vonatkoztatható kanyargó indás virágokat látunk, mint Feldebrőn, Kain két térde között. (17. kép.)

Hogy az erlangeni biblia jóval későbbi munka, az nyilvánvaló, de egyes ábrázolási elemek, különösen a díszítmények körében, szívós erővel s szinte változatlanul tartják magukat évtizedeken át.

Ugyanezt figyelhetjük meg annak az evangeliáriumnak a miniatúráin is, amely Passauból származik s valószínűleg ott is keletkezett a 12. sz. első felében. Jelenleg a müncheni Staats-Bibliothek őrzi. Swarzenski a salzburgi iskola körébe utalja ugyan,<sup>23</sup> de maga is megjegyzi, hogy nagyon is lehetséges a passauai származás. Ha Passauban készült, akkor stílusát Salzburg kikapcsolásával egyenesen Regensburgból kell levezetnünk.

Nem is okoz ez különösebb nehézséget, hiszen az evangelistákat ábrázoló képek, ha nem is közvetlenül, de sok erős szállal a Bertolt-féle művekhez kötődnek.

A passauai kódex miniatúrái elárulják, hogy már az érett, a kalligrafált román stílus korában, tehát a 12. sz.-ban készültek. Részformáik hűsösak, körülírtak. Kifejezésük hirtelenebb, szinte indulatossan egyéni jellemvonásokat tükröz. Ecsetkezelésük szélesebb, festékanyaguk felrakása térszerű. Mégis e sok eltérés mögül kifürkészhető az a stílári alap, amelyet a regensburgi festők vetettek a megelőző század során.

Mármost nem meglepő, ha a passauai evangeliárium Máté apostolt ábrázoló képének háttérén díszítményként szétszórva feltűnnek a debrői négyszirmú virágok. Feltűnnek, és pedig oly pontosan egybevágó módon, hogy még az egyes szíromlevelek alakítása is egyezik. (18. kép.)

Olyan motívummal találkozunk nyilván, amely a regensburgi festőműhelyben használatos volt. Innen szívárgott el Salzburgba, Passaubá. Minthogy pedig a Salzburgból és Passauból megidézett tanúink mindenike később született Feldebrőnél, feltételezhetjük, hogy a Bertolt-féle emlékkörnek voltak olyan, még a 11. sz. utolsó negyedében készült termékei, amelyek közvetlenül és tisztán tartalmazták ezeket az összekötő elemeket. Ezek azonban lappanganak még — ami csak kevésbé — vagy megsemmisültek, ami nagyon is valószínű.

Különben e feltételezésünkhöz nem ragaszkodunk. Számunkra a közvetett út is meggyőzően bizonyítja a stílus elszármazását és az időrend általunk megjelölt határait. Mégis, hogy valószínűsítsük ezt a feltevést, hivatkozunk a pürggi templom diadalívén feltárt falképre, amely a 12. sz. második negyedében készült.<sup>24</sup> Az áldozatot bemutató Ábelt ábrázolja ez, a feldebrői képpel egyező módon. Egyezik az állás, a kéztartás, még a fejtípus is, de csak távolról. Kétségtelen, hogy a pürggi falképet jónéhány évtizeddel később festették Feldebrőnél. Részletező, aprólékos stílusába a későbbi salzburgi miniatúrákból (amelyekkel való összefüggésére Swarzenski utal) olyan elemek nyomakodtak, amelyekből a feldebrői stílus messze riadozik. Ha pedig ez így van, akkor mégis joggal hihetünk egy olyan regensburgi közös előképben, amelyet mind a feldebrői, mind pedig a

pürggi mester ismert és követett. Térben és időben elkülönülve, egymástól függetlenül. Szólanunk kell még amennyire szegényes vizsgálataink megengedik, a falképek technikájáról is. Említettük már, hogy Puskás »al secco«, — Gerevich »al fresco« eljárásról ír. Mind a kettőnek s ugyanakkor egyiknek sincs igaza. Helyesebben igazuk nem a teljes igazság.

A feldebrői képek úgy készültek, hogy a festő a nedvesen friss, kövér mészhabarcsra al fresco, csak a kontúrokat festette fel erős, határozott vonásokkal. A további felületeken már száraz alapon al secco eljárással dolgozott. A felületi fényeket nem fedőfestékkel rakta a kívánczó helyekre, hanem azok a színek alól villóznak elő.

Valószínűleg (bár meggyőződni erről nem győződhettünk meg) a kontúrok felfestése után a közbülső egész területet bevonta fehérrel, s a további színezést a fehér alapon folytatta. A festékanyag megfelelő hígításával így könnyű volt a kívánt hatásokat elérni. Ha ez a valószínűség valamikor bizonyossággá válnék, akkor ez megint Regensburg felé mutatna, mert ez az eljárás ott és a környéken volt otthonos.<sup>25</sup>

Összefoglaljuk mármost a feldebrői falképekről és festőjükről való mondanivalónk velejét is.

Eszerint a falképek festője valamely bencés miniator volt, aki a regensburgi Szent Emmeram-kolostorban tanult. Tudását ott akkor szerezte, amikor a műhelyben Bertolt mester dolgozott. Esetleg közvetlenül Bertolt után a 11. sz. hatvanas éveiben.

Nem volt képzett falfestő. Miniatúra-emlékeiből élt, vagy ilyesmi mintái voltak, s ezeket nagyította a falakra. Olyan eljárással dolgozott, amely Regensburgban és környékén volt használatos. Nálunk a század hetvenes éveiben kezdetet munkához, és tekintve a szerény méreteket, művét rövidesen be is fejezte. Működése nem haladta túl a századfordulót. Ellenkezőleg, a falképek elkészülte alig haladhatta túl az építkezés befejeztének idejét.

Végül szeretnénk rámutatni az egyik olyan magyarországi emlékre, amely itthon és külföldön szintén több kutatót foglalkoztatott anélkül, hogy eredményeiket véglegesnek tekinthetnők. A csatári biblia ez. Képekkel rendkívül dúsan ékített két hatalmas kötet. Régóta az admonti kolostor könyvtárában van. Gebhardt-bibliának is nevezik, mert a kolostornak egy 14. sz.-i leltárbejegyzése szerint Gebhardt salzburgi érsek a kolostornak két-kötetes díszes bibliát ajándékozott. Ez az elnevezés általános, bár de nem jogosult, Két okból sem.

Egyfelől képeinek stílusa kizárja, hogy a kódex Gebhardt idejében (1060—1088) készült legyen. Másfelől magában a kódexben van egy 1131—1141 között írt bejegyzés, amely az tanúsítja, hogy a biblia ebben az időben a csatári Szent Péter-kolostor tulajdonában volt. Történetéről ez az egyetlen hiteles adat, mert, hogy Admontba hogyan és mikor került, az egyelőre nem deríthető ki. A kutatók egyöntetűen a 12. sz. elejére keltezik ezt az emléket. Stíluskritikai alapon Swarzenski a salzburgi virágkor élére állítja, jöllehet ama rokonságok mellett, amelyek a csatári biblia miniatúráit a Bertolt-származékokhoz fűzik, maga is kénytelen megállapítani, hogy kódexünk bizony eléggé társtalan marad a salzburgi emlékek között. A magyar szerzők viszont éppen az idegenségekre mutattak rá, mikor igyekeztek a szép és fontos emléket a hazai műtörténet anyagába építeni.



De a csatári biblia idehaza is egyedül, magánosan állt. Családi szálak semmihez sem fűzték. Természetes, hogy ilyenformán a magyar műtörténészek törekvéseit sem kísérte különösebb helyeslés.<sup>26</sup>

A csatári bibliának stílusrokonsága a Bertolt-kódex-szel és későbbi leszármazottaival kétségtelenül kimutatható. De a Bertolt-féle miniatúrákkal való rokonság még fokozottabban kimutatható a feldebrői falképeken is.

Ám a csatári biblia képei olyan különbségeket is tükröznek a salzburgi iskola egyéb emlékei felé, amelyek joggal akadályozzák e kódexnek az iskolába való közvetlen besorolását. A feldebrői falképeknek általunk felfejtett családfája viszont megszünteti a csatári bibliának a hazai emléktanyagban való elszigeteltségét.

Kétségtelenül jelentős eltávolodás figyelhető meg, különbségek is szembetűnnek a miniatúrák és a falképek között. De mind a rokonság, mind a különbség bőven megérdemelné és megjutalmazná a fáradságot, hogy apróra végigvizsgálva a csatári bibliát is megokoltabban foglaljuk le a hazai föld számára.

A középkornak Feldebrőn reánkmaradt emlékei fölött való szemlélődésünket ennek a gondolatnak felvetésével zárjuk.

KAMPIS ANTAL

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Henszlmann, E., Die Mittelalterliche Baukunst in Ungarn. Oesterreichische Revue (1865) 203. kk. — Ipolyi A., Kisebb munkái. Bp. 1873, I. 497. — Römer F., Régi falképek Magyarországon. Bp. 1874, 104—105. — Henszlmann I., Magyarország őkeresztény, román és átmeneti stílus műemlékeinek rövid ismertetése. Bp. 1876, I. 137—138.

<sup>2</sup> Gerecse P., A debrői altemplom. Arch. Ért. (1897). 405—17.

<sup>3</sup> Fieber L., Magyarország árpádkori művészete. A Műbarát (1922). 162—164.

<sup>4</sup> Lux K., Ókeresztény Basilika Magyarországon. Magyar Művészet (1925). 208—212.

<sup>5</sup> Divald K., Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1927, 113. Péter A., A magyar művészet története. Bp. 1930, I. 20.

<sup>6</sup> Puskás L., A magyar falfestés árpádkori emlékei. Bp. 1932, 5—13.

<sup>7</sup> Hekler A., A magyar művészet története. Bp. é. n. 23. — Hekler, A., Ungarische Kunstgeschichte. Berlin 1937, 29.

<sup>8</sup> Lux G., A feldebrői templom. Bp. 1942.

<sup>9</sup> Gerevich T., Magyarország románkori emlékei. Bp. 1938, 10—11.

<sup>10</sup> Uo. 217—218.

<sup>11</sup> Radocsay D., A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954, 18—19, 137—138. — Kampis A., Régi magyar művészet. Magyar Művelődéstörténet. I. 501—502.

<sup>12</sup> Fraknói V., Magyarország egyházi és politikai összeköttetési a római szentszékekkel. Bp. 1901, I. 26.

<sup>13</sup> Knauz N., Monumenta Eccl. Strig. I. 42. — Berkovits I., A magyar miniatúrafestészet kezdetei. Magyaraságtudomány (1942). 492.

<sup>14</sup> Az altemplomok építésének céljait még nem tisztázták végérvényesen. Kétségtelenül vannak olyan altemplomok, amelyeknek fő rendeltetése a temetkezés volt. Mások kultuszcsелеkményeknek adtak színteret. Ismét olyanok, amelyek híres ereklyék őrzésére és bemutatására szolgáltak. Különösen ez utóbbiak tették próbára a tervezők találmányát, mert olyan megoldásokat kellett teremteniök, amelyek nemcsak az ereklyék jól látható elhelyezését, hanem a tiszteletükre odavonuló, olykor hatalmas tömegek zavartalan mozgását is biztosították. I. a churi, soissons, quedinburgi, regensburgi stb. példákat.

<sup>15</sup> Frankl, P., Die Baukunst des Mittelalters. Handbuch d. Kunstwissenschaft. 71—72, 128—129. — Ludorff, A., Die Bau und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn. Die Bau u. Kunstdenkmäler v. Westfalen IX. Münster i. W. 1899, 101. l., 28. t. 1—2. kép. — Humanh, G., Die Baukunst des Bischof Meinwerk von Paderborn.

Aachen 1918. Thümmel H.: Die frühromanische Baukunst in Westfalen. Neue Bauforschungen an St. Patrokli in Soest, der Abdinghofkirche in Paderborn und der Stiftskirche in Vreden »Westfalen« Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde Münster 1948 27/III. 177—214. l.

<sup>16</sup> Frankl, i. m. (l. 15. j.) 128. — Ki kell ehelyűtünk tértünk arra alátámasztólagos hasonlóságra, amely a Germiny des Pres-i sz. i templom és a debrői első építkezés felső templomának alaprajza között mutatkozik s amelyre már Lux Géza is hivatkozott főntebb idézett munkájában. Látszólagosnak mondjuk a hasonlóságot, mert csak alak, morfológiai természetű. A két templomnak ugyanis sem stílusa, sem szerkezete nem tart rokonságot. A Germiny des Pres-i templom a legszigorúbban centrális fogalmazás. Kupolával fedett középteréhez sugarasan illeszkednek a vele teljesen egyenrangú, ugyancsak centrális szerkesztésű mellékterek. Ritmusa kelet-nyugat felé éppúgy, mint észak-déli irányban a—b—a. Ahol is a b téregység találkozása egyben az egész térszerkezet mindenek fölött uralkodó központja. Ennek megfelelően a nem félkör, hanem patkóívvű apszisok, az oldalfalakkal teljesen egyenértékű képletek.

Feldebrő ezzel szemben a központosságot csak csírájában hordta. Csupán a négyzet alap összessége utal erre. Ritmusa csak észak-déli irányban fejezhető ki a—b—a jelzéssel, mert kelet-nyugati irányban a—a—a az ütem. Nyilván nem is volt hangsúlyos központja. Téregységei tehát nem sugarasan helyezkedtek el e körül, hanem egymásutánjuk inkább hosszanti sodrot kölcsönzött a belsőnek.

Maradna a három apszis megfelelése. De nem felelnek meg. Ugyanis a feldebrői apszisok azontúl, hogy tiszta félkörívek, méretükben sem egyenrangúak az oldalfalakkal. Utóbbiaknak tömegével és méreteivel szemben szerepük csak másodrangú.

Nyilvánvaló tehát, hogy Germiny des Pres és Feldebrő között a hasonlóság csak külsőleges, amelyet csupán a három apszis jelenléte szökött szembe, míg a paderborni Bertalan-kápolna annak ellenére, hogy nincs három apszisa, szerkezeti rokonságban van a hazai emlékekkel.

<sup>17</sup> Mettler, I., Die zweite Kirche von Cluny und die Kirchen in Hirsau nach der »Gewohnheiten« des 11. Jahrhunderts. Zeitschrift für Geschichte der Architektur 3 (1909) 273. kk. — Mettler ua., uo. 4 (1910) 1. kk.

<sup>18</sup> Gall, E., Die gothische Baukunst in Deutschland und Frankreich. Handbücher der Kunstgeschichte. Leipzig 1925, I. 28—9. — Frankl i. m. (l. 15. j.) 171.

<sup>19</sup> Puskás i. m. (l. 6. j.) 5. — Gerevich i. m. (l. 9. j.) 218.

<sup>20</sup> Érvelésük némileg illogikus. Gerevich szerint ugyanis a Kain mestere volt a maradibb s a szentély mestere a modernebb, aki újabb áramlatoknak volt hordozója. Mégis ez veszt át a vele »nagyjából egyidőben« dolgozó maradi társától ilyen fontos részleteket. Radocsay nyilván érezte ezt az ellenmondást, s hogy áthidalja, időkülönbséget iktat a két festő közé, mégpedig a szentély mesterének a javára. Szerinte viszont úgy fest a helyzet, hogy 1100 körül dolgozik a modernebb, újabb szellemű festő, akit »néhány évtized« (számszerűleg 50 év) múlva követ a régiesebb maradibb Kain mester.

<sup>21</sup> Swarzenski, G., Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901, 90, 135. kk., XII—XVIII. t.

<sup>22</sup> Swarzenski, G., Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Leipzig 1913. Szövegkötet: 67. kk., 83. kk. Képkötet: XXIII—XXVI, I—IXII. t. <sup>23</sup> Uo. 91.

<sup>24</sup> Seiberl, H., Pügg. Deutsche Kunst und Denkmalpflege I/7—8 (1940) 203—204. A püggí freskókat Swarzenski is bevonja fejtegetéseinek körébe, de az általa közölt falkép-részek annyira idegenek a feldebrői festményektől, hogy nem figyeltünk fel rájuk. Erre a cikkre és az abban közölt, Feldebrővel kapcsolatban nem mellőzhető képre Genthon István figyelmeztetett.

<sup>25</sup> Karlinger, H., Die hochromanische Wandmalereien in Regensburg. Mit einem technischen Exkurs von Max Dörner. München 1920, 75. kk.

<sup>26</sup> Berkovits Ilona kitűnő érzékkel már rámutatott a csatári biblia-miniaturák és a feldebrői falképek fejei között tükröződő rokonságra. I. m. (l. 13. j.) 504. Okfejtése azonban semmiképpen nem egyezik a magunkéval. Miután cikkének tartalma kizárólag az Árpád-kori miniatúrafestészet fejlődésének megfigyelését célozza, nincs oka annak, hogy eltérő nézeteinket részletesebben kifejtsük. Mindenesetre övé az érdem, hogy az összefüggésre elsőnek rámutatott, s ez a felismerése teljes összhangban van a magunk megfigyeléseivel s érvelésével.



Néhány év előtt budapesti magángyűjteményben láttuk az itt reprodukált XVI. századból származó érdekes képmást (1. kép). A festő középkorú férfit ábrázol félalakban, aki egészen kevésbé jobbra fordulva, szembenéz. Kerek, kövér arcát sűrű haj és szakáll keretezi. Húsos, előrebígyesztett ajka mellett meredek vonalban lóg le a bajusz. Tekintete csak látszólag nyugszik a nézőn, mert a bizonytalan, tartózkodó nézés arra vall, hogy az ábrázolt a maga belső lelkivilágába, gondolataiba mélyed el. Barna ruháját fodros gallér és kézelő díszíti, a vállára vetett prémes köpeny mindkét kezét szabadon hagyja. Jobbjával ujjai között alig látható, vékony láncot tart, amelyen ékszer csüng. Balkezeiben egy pár kesztyűt szorongat, mutatoujján kettős gyűrűt visel. Mellén háromsoros nehéz aranylánc pompázik, a láncon egy férfi-profil ábrázoló érem függ. A kép mérete 73×52 cm. Olajjal papírra festették és fára ragasztották.

A festmény jellemző példája a XVI. század második felében uralkodó stílusnak, ahogyan ez a képmásművészetben Európa északi államaiban megnyilvánult. Hiányzik belőle azonban Antonis Mor udvari festészetének előkelő, reprezentatív jellege, éppen úgy, mint Nicolaes Neufchatel franciás eleganciája. Hans Muelichel sem rokon, aki Holbein átható tárgyilagosságát Tiziano emberábrázolásának festői szépségeivel igyekezett egyeíteni. De nincs meg benne az az érzéki testszerűség sem, amely — mintegy a rubensi művészet előérzeteként — a Pourbus művészcsaládot jellemzi. A budapesti kép stílusa józanul polgári, szolid és egyszerűsű, a szó jó értelmében szinte a kézművesipar-szerű művészet hagyományait idézi. Ezek a jellegzetességek kényszerítő módon irányítják figyelmünket Svájcra, a korán kialakult polgári szellemiség hazájára. Itt dolgozott ebben az időben a német késő-reneszánsz művészet utolsó jelentős képviselője, a schaffhauseni Tobias Stimmer. — Max Bendel Tobias Stimmernek szentelt könyvében<sup>1</sup> a festmények kronologikus jegyzékében 13 képmást tulajdonít a mesternek, közöttük egy temperával papírra festett férfi-fejet. E festmények közül az utolsó világháborúban Schaffhausen város szerencsétlen bombázása alkalmával nem kevesebb, mint 8 darab pusztult el.<sup>2</sup>

A budapesti festmény és a Stimmernek tulajdonított képmások egy része között igen messzemenő és rendkívül érdekes hasonlóság állapítható meg. A XVI. század 60-as éveit elején készült korai Stimmer-képmások több önállóságot, egyéniséget és kvalitást mutatnak képünkkel, s felfogásukban még erősen emlékeztetnek a holbeini hagyományokra. Szerencsére a háborús pusztítás ezeket a képeket megkímélte. Ezek a főművek Pannerherr Jakob Schwytzer von Zürich és felesége nagyszerű egészalakú képmásai a baseli múzeumban és Conrad Gessner képmása, Schaffhausenben 1564-ben keletkeztek.<sup>3</sup> A követ-

kező évtől kezdve a Stimmer-arcképek merevebbek, keményebbek lesznek, s egyben a rajz és kompozíció durvább, az ábrázoltak reprezentatív megjelenítése külsőségessé válik. Ezeknél a képeknél egészen meglepő analógiákat találhatunk festményünkhez. A képmás-felfogás közeli rokonsága mellett különösen jellemző a kezek szinte azonos ábrázolása. Hasonlítsuk össze a budapesti képmás ábrázoltjának jobbkezét Heinrich Peyer von Schaffhausen (1566-ból) jobbájával (2. kép), akinél szinte pontos megismétlését találjuk a rajznak. Ez áll általában a Stimmernek tulajdonított későbbi képmásokon mind a kezek formájára, mind pedig a kezek tartására, mozdulatára, ahogyan különböző tárgyakat (kesztyűt, virágot, iratot) tartanak. Az arckép felfogása és a realitás mértéke a budapesti festményen úgyszólván teljesen azonos azzal az 1581-ből keltezett, ismeretlen hölgyet ábrázoló képpel is (3. kép), amelyet Bendel Tobias Stimmer monográfiájában szintén a mester műveként tart számon. Rendkívül rokonelvek szerint festette a művész a két képen az arc struktúráját. Nézzük csak meg az orr nyomott, de mégis egy kevésbé duzzadt formáját, továbbá a száj sematikus alakját, amely majdnem olyan, mintha csak utólag festették volna az arcra. És vegyük szemügyre a nyakfodor és a láncok anyagszerűségének, festésének, rajzának hasonlóságát. A képek egymás mellett szinte pendantként hatnak. A budapesti festmény puritán színhatása, a barna különböző árnyalataira épül, akárcsak Stimmer további arcképei. Így pl. Adreas Möhrli, St. Gallen-i polgármesterről és Bartholomäus Schobingerről — 1566-ban — készült festmények.<sup>4</sup> A köpeny szőrmezegélye ugyanazt a tizianói anyagszerűséget mutatja, mint Andreas Möhrli polgármester, vagy dr. Martin Peyer képmásain az 1565-ös évből.<sup>5</sup> Mindezek után nyilvánvaló, hogy a budapesti festmény szerzőjét Tobias Stimmer közvetlen környezetében kell keresni.

Fenti analógia annál figyelemreméltóbb, mert az ábrázolt személyiség kilétének kutatása és megállapítása ugyanehhez az eredményhez, illetve a Stimmer-körhöz vezetett bennünket. Az első támaszpontot a hármasképmás láncon függő érem nyújtja. Annyira részletes, világos a rajza (4. kép), hogy a legnagyobb valószínűséggel azonosítható. Az érem II. Rudolf császár profilját ábrázolja és Antonio Abondio egyik ismert érmére utal (5. kép).<sup>6</sup> Hogy az ábrázolt császári jutalomérmét »Gnadenpfenning«-et visel (mert az érmet ilyen császári jutalomnak kell felfognunk), világos jele annak, hogy itt előkelő személyiségről van szó. — Mármot a darmstadti országos könyvtár »Thesaurus picturarum«-ában van egy miniatűr, amely Johann Casimir rajnai palotagrófot (Pfalzgraf bei Rhein) ábrázolja (6. kép). Arcvonásai meglepő hasonlóságot mutatnak képünk ábrázoltjával. A palotagróf





1. Abel Stimmer, Johann Casimir palotagróf képmása, Budapest, magántulajdon



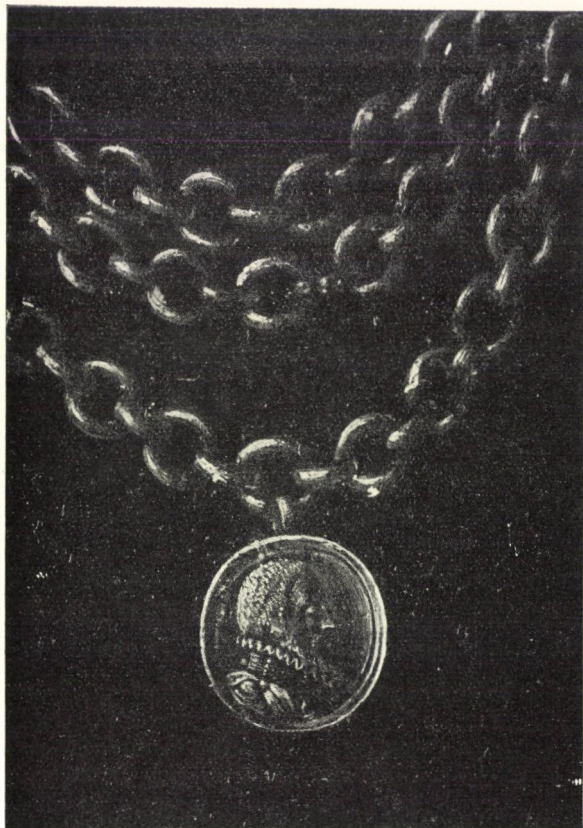


2. Abel Stimmer, Heinrich Peyer képmása, ezelőtt Schaffhausen, Museum



3. Abel Stimmer, Női képmás, ezelőtt Schaffhausen, Museum





4. Johann Casimir budapesti képmásának részlete

1543-ban született és 1592-ben halt meg. Nem nagy rátermettséggel és szerencsével, de annál állhatatosabban harcolt a kálvinizmus érdekében és sok borsot tört a császári udvar orra alá. Fennmaradt levelezése<sup>7</sup> mutatja azonban, hogy az udvarral való viszályai nem voltak állandó jellegűek és Rudolf császárral több ízben váltott



5. Antonio Abondio, II. Rudolf császár



6. Johann Casimir, rajnai palotagróf. A „Thesaurus picturarum“-ból. Darmstadt, Landesbibliothek.

levelet. A császárnak Johann Casimirhez intézett leveleiben, az intések és figyelmeztetések mellett, hűbéri birtokok és kiváltságok adományozásáról is van szó. Annál természetesebb tehát, hogy a palotagróf a császár jutalomérmét viselte. — Johann Casimir Franciaországból származó udvari ötvösmestere, Claude de la Cloche, két emlékérmén örökölte meg ura vonásait.<sup>8</sup> A nem valami szerencsés mintázású érme a főurat profilban ábrázolja. Ennek ellenére félreismerhetetlen hasonlóságuk a pesti képpel. Ugyanaz a kerek arc, azonos hajviselet, az összenyomott orr s kissé lelógó orrhegy.

Feltevésünk, hogy a budapesti kép Johann Casimir palotagrófot ábrázolja és Tobias Stimmerrel szoros kapcsolatban áll, Stimmer fametszeteinek vizsgálatánál bebizonyított tényné válik. J. T. Passavant »Le Peintre-Graveur«-jében,<sup>9</sup> Tobias Stimmernek Bartschnál nem említett fametszetei felsorolásánál található feljegyzés szerint a mester fametszetet készített a palotagrófról. Az ábrázolt vonásai itt is hasonlóak a budapesti képhez. Látható a háromsoros lánc is, de az érme nélkül, mint-hogy az alak kisebb kivágatban van megörökítve. — De ezzel még nincs lezárva a Stimmer-műhely Johann Casimirt ábrázoló fametszeteinek sora. Andreas Andresen



»Der deutsche Peintre-Graveur« című művében szintén felsorolja Tobias Stimmernek egy további Johann Casimir-ábrázolását.<sup>10</sup> Ezt a fametszetet Wolfram Waldschmidt, »Altheidelberg und sein Schloss« című művében is közli.<sup>11</sup> (Ez a szerző megemlíti továbbá, hogy Sebastian Götz nevű szobrász a palotagróf alakját a heidelbergi »Friedrichsbau«-n megörökítette.) Tobias Stimmer különben is dolgozott a pfalzi választófejedelem számára, ő metszette fába az udvari rendtartási könyv címerétét. — Ezek a kapcsolatok bizonyítékai annak, hogy feltevésünk helyes: a budapesti festmény Stimmerrel függ össze és a Stimmer-műhelyt foglalkoztató Johann Casimir palotagrófot ábrázolja.

De további szoros szálak találhatók a schaffhauseni festő és a pfalzi udvar között. Johann Casimir Heidelbergben és a közeli Neustadtban székelt, és Tobias Stimmer rövid életének (1539—1584) utolsó másfél évtizedét e városok közvetlen szomszédságában, Strassburgban, majd Baden-Badenben töltötte. 1578-tól haláláig az újonnan épített Baden-Baden-i kastély »Fürstensaal«-jának díszítésén munkálkodott, II. Fülöp örgróf részére. 1583-ban e kastély ös-galériájában dolgozik, amelyet — a források tanúsága szerint — Tobias festőöccse, Abel Stimmer fejezett be. Ezeket a festményeket a franciák 1689-ben elpusztították. Strassburg és Baden Baden — mint már említettük — egészen közel vannak Heidelberghez és Neustadthoz. Tehát még azt a valószínűséget sem kell fontolóra venni, hogy Johann Casimir számos hadjáratán, amelyek ismételten Svájcba is elvezették, szerzett tudomást a Stimmer-műhely hírnevéről.

A budapesti képmásnál — erre nyomatékosan kell rámutatni — terminus post-ként adódik egy olyan körülmény, amely az attribúció kérdését is döntően befolyásolja. Az ábrázolt hármastól függő, már említett, emlékérem gondos vizsgálatánál az is kivehető, hogy Rudolf császár itt már az aranygyapjas rendet viseli, amelyet 1585 őszén, a rend akkori nagymestere, II. Fülöp spanyol király, Ferdinánd tirolai főherceg közvetítésével adományozott számára.<sup>12</sup> Az aranygyapjas rend különösen jól kivehető az emlékéremről készített, felnagyított fényképfelvételen (4. kép). Minthogy azonban Tobias Stimmer 1584 január 4-én már meghalt és képünk (amint azt éppen az aranygyapjas rend ábrázolása mutatja) 1585 előtt nem keletkezhetett, nem lehet Tobiast a szerzőnek tekinteni, noha a mester stílusának lényeges jeleit viseli.

Egykorú forrásokból tudjuk azonban, hogy a Schaffhausenben 1542-ben született fiatalabb testvér, Abel Stimmer is sokat foglalkoztatott arcképfestő volt. Képmásai számos azonos vonást mutatnak híresebb és jelentékenyebb bátyja művészetével. A Stimmer-család művészetének egyik legalaposabb kutatója, Friedrich Thöne, éppen azokat a képmásokat tulajdonítja Abel Stimmernek,<sup>13</sup> amelyek Schaffhausenben elpusztultak s amelyeket viszont Max Bendel szintén Tobias műveinek tart. Thöne, idézett tanulmányában, Abel Stimmer két rézkarc képmását közli a művész stílusának bemutatására. Egyik Johannes Marbach képmása (7. kép),<sup>14</sup> a másik pedig egy ismeretlen férfit ábrázol (8. kép), s még igen rokon Tobias Stimmer Johann Frisiusról készült famet-



7. Abel Stimmer, Johannes Marbach képmása, rézkarc



8. Abel Stimmer, Férfiképmás, rézkarc



szetével.<sup>15</sup> A budapesti festmény a Thöne által Abelnak tulajdonított képekkel áll szoros stíluskapcsolatban. Thöne feltevése a budapesti kép keletkezési idejének megállapítása révén — Tobias halála, 1584 után — meggyőző támogatást kap. Johann Casimir rajnai palotagrófnak első ízben itt bemutatott arcképe eldönti a problémát. Friedrich Thönének kell igazat adnunk. A Schaffhausenben elpusztult képmások Abel Stimmer művei voltak, akinek az itt publikált képmást is tulajdonítjuk.

FENYŐ IVÁN

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Bendel, M., Tobias Stimmer. Zürich, 1940.

<sup>2</sup> Bendel, M., Zerstörter Schaffhauser Kunstbesitz. Zürich, 1944.

<sup>3</sup> Conrad Gessner képmása, Kunstabteilung des Museums zu Allerheiligen, Schaffhausen. A Gessner-képmás a háborúban egy kevésbé megrongálódott.

<sup>4</sup> Andreas Möhrli polgármester arcképe, Museum Schaffhausen (elpusztult). Bendel, i. m. (I. 1. j.) 180. Bartholomeus Schobinger képmása, St. Gallen, Városi Könyvtár. Bendel i. m. (I. 1. j.) 173.

<sup>5</sup> Dr. Martin Peyer képmása, Museum Schaffhausen (elpusztult). Bendel i. m. (I. 1. j.) 174.

<sup>6</sup> Habich G., Die deutschen Schaumünzen. II. 2. (3419. sz.) CCCXX. t. 9. — Huszár Lajosnak, aki az érem megfejtésénél segítségemre volt, ezen a helyen hálás köszönetemet fejezem ki.

<sup>7</sup> Briefe des Pfalzgrafen Johann Casimir I—III. Összegyűjtötte és feldolgozta Fr. von. Bezold. München. 1882, 1884, 1903.

<sup>8</sup> Habich, i. m. (I. 6. j.) II. 1. 3143. sz. az 1588. évből és II. 2 3144. sz. az 1591. évből.

<sup>9</sup> Leipsic. 1862, 455. l., 73. sz. — Passavant jegyzékében az idézett szám alatt a következő áll: »Jean Casimir (Johann Casimir) Pfalzgraf bey Rhein Herzog in Baiern. Gedruckt in Neustadt an der Hardt bei Mattsee Harnisch.« — A fametszetet Gustav Droysen: Geschichte der Gegenreformation című munkájában I.: Oncken, W., Allgemeine Geschichte. Berlin 1893, III. 377. reprodukálja.

<sup>10</sup> Andersen A., Der deutsche Peintre-graveur. Leipzig 1872, III. 22. l., 11. sz. Erre az ábrázolásra vonatkozóan a következő olvasható:

»Ganze Stehende Figur in voller Rüstung, seinen Commandostab auf die rechte Hüfte, die Hand and die linke Hüfte stützend. Rechts unten auf dem Fussboden sein Helm, links oben sein Wappen, rechts eine Andeutung eines Vorhangs.« Közli azt is, hogy ebből a fametszetből olyan példányok is vannak, amelyek az 1583-as évszám áll.

<sup>11</sup> Jena 1909, 147.

<sup>12</sup> Lásd Gerevich Tibor alapvető és kitűnő tanulmányát Antonio Abondioról. Klebelsberg Kunó Emklékkönyv. Bp. 1925, 469.

<sup>13</sup> Thöne F., Beiträge zur Stimmer-Forschung. Oberrheinische Kunst. Jahrbuch der Oberrheinischen Museen. VII. Freiburg in Breisgau 1936, 113. Thöne F., Thieme-Becker, Lexikon der bildenden Künstler XXXIII.

<sup>14</sup> Andresen, i. m. (I. 10. j.) I. 65. 3. sz.

<sup>15</sup> Uo. III. 19. l., 14. sz. — Reprodukcióját l.: Thöne, F. Tobias Stimmer Handzeichnungen. Freiburg in Breisgau. 1936, 23.



## A SZÉKESFEHÉRVÁRI ISTVÁN-KOPORSÓ IKONOGRÁFIÁJA

Varju Elemér 1930-ban az írott források gondos áttanulmányozásával bebizonyította, hogy az akkor még a Nemzeti Múzeumban őrzött XI. századi domborművekkel ékes szarkofág a székesfehérvári bazilikából származik.<sup>1</sup> Varju azt is hangsúlyozza: »diszes volta arra mutat, hogy nagyon előkelő személyiség részére faragták«. A szarkofág stílusát tekintetbevéve s a székesfehérvári bazilikában eltemetett királyokat felsorolva megállapítja, hogy ez a XI. századi kőkoporsó nem lehet másé, mint I. Istváné.

Persze felmerülhet az a kérdés: vajon a koporsón szereplő jelképek utalnak-e a benne nyugvó személy különleges társadalmi helyzetére, esetleg arra, hogy uralkodó volt? Ennek a kérdésnek eldöntésére a rajta lévő jelképek egységes rendszerét, ennek a rendszernek tartalmát, a hatalmi szimbolikával való kapcsolatát kell megvizsgálnunk. Ehhez a kérdéshez szervesen csatlakozik egy másik probléma is: az egyes jelképek eredete tipológiailag és stílusbelileg, s helyük az egyetemes művészi fejlődésben.

Nézzük meg talán először a szarkofág oldalán látható repülő pólyásgyermeket tartó angyalalakat. Az eddigi kutatás — ennek a kompozíciónak stílusát keresve — részben a rambonai diptychonra (Vatikán, Museo Cristiano) utalt,<sup>2</sup> másrészt a ravennai Battistero degli Ortodossi apostolokat ábrázoló stukkóinak és egy velencei Theotokosz-Eleusza-reliefnek hasonló formai vonatkozásait idézte.<sup>3</sup>

Ezek a fejtegetések azonban ennek a típusnak teljes formai és tartalmi kialakulását nem vizsgálták meg. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a csecsemőt vivő angyal képtípusa bizonyos antik kompozíciók új tartalom szerint átalakult továbbfolytatása. Nem beszélve az archaikus görög művészetben szereplő hasonló jeletről (a halottak lelkét gyermek alakjában elragadó szárnyas harpyákról)<sup>4</sup> a római triumfális művészetben különösen két képtípusra hivatkozhatunk. Az egyik a tropaionvivő, oldalnézetben ábrázolt röptű Victoriának, aki állandó szereplője a római diadalívnek — akár a római Titus, Septimius Severus, Konstantinus — vagy a beneventói Trajanus-ívre gondoljunk.<sup>5</sup> Egy másik előzménye a szóbanforgó keresztény képtípusnak a *császári apoteózis* ábrázolásai közt található. Azokra az apoteózis-jelenetekre emlékeztetünk, amelyekben a császár, ill. a császárnő alakját szárnyas alak (Aion vagy más daimon) viszi az égbe; klasszikus ábrázolása ennek a típusnak Sabina-apoteózisa,<sup>6</sup> vagy Antoninus Pius és Faustina oszlopbázisának mellő domborműve,<sup>7</sup> de a késő-antik elefántcsontplasztikában (egy londoni diptychonra gondolunk)<sup>8</sup> is megjelenik.

Azonban a megbeszélés tárgyát képező székesfehérvári koporsó repülő angyalalakja stílusbelileg inkább más késő-antik-ókeresztény emlékekhez kapcsolódik. A keresztény uralkodó hatalmi jelképeit elsőként monumentális formában, az elpusztult — csak rajzokból ismert — konstantinápolyi Arcadius-oszlop szerette volna megörökíteni. Ezen az emléken a különböző győzelmi jelenetek között, illetve fölött háromoldalt is megjelenik a Victoriák által tartott Krisztus-monogram.<sup>9</sup> Ez a jellegzetesen keresztény hatalmi-győzelmi jelkép kb. ugyanebben az időben a kelet-római birodalom fővárosában készült, ún. »herceg-szarkofágon« is főmotívumként szerepel.<sup>10</sup>

Ez utóbbi reliefje azonban sokkal kerekesebb, klasszikusabb, mint a székesfehérvári szarkofág repülő angyala.



1. Részlet az ú. n. Barberini-diptychonról  
400 körül, Paris, Louvre

A magyar szarkofág laposabb formakezeléséhez az elefántcsont-diptychonok hasonló kompozícióin át vezet az út. Az első emlék, amely a szóbanforgó képtípus stílusalakulása szempontjából szóba jöhet — az ún. »Barberini-diptychon« — szintén 400 körül készül konstantinápolyi műhelyben.<sup>11</sup> Ezen a diptychonon a legfelső reliefszalagot díszítő röptű Victoriák ruhájának redőkezelése, a röptű lábakra feszülő finom és mégis határozott ívése, meglepően rokon a szóbanforgó magyar emlékekkel (1. kép).



2. Elefántcsonttábla, IX. sz, London, Victoria and Albert Múzeum





3. Elefántcsonttábla, Mária halálának ábrázolásával  
X. sz. vége. The Walters Art Gallery, Baltimore

Ez a jelenet egyes későbbi kelet-római elefántcsont-faragványokon számos stílusváltozaton esik át: P. o. az Etschmiadzin-evangeliáriumon vagy a párizsi Bibliothèque nationale egyik elefántcsont tábláján,<sup>12</sup> másokon p. o. a muranoi diptychonon merevebbé, de összefogottabbá válik.<sup>13</sup> Viszont a karoling kori bizantinizáló elefántcsontszobrászatban lágyabbá, dekoratívabbá válik. Bár a székesfehérvári koporsó röpülő angyala típusbe illeg közelebb áll a lorsch-i eredetű elefántcsonttáblához (Vatikán, Museo Cristiano) és a londoni Victoria and Albert Museumban őrzött elefántcsont-könyvfedélhez<sup>14</sup> (2. kép), stílusában azonban a korábbi kelet-római emlékekkel rokon.

A szóbanforgó képtípus vizsgálatánál nehezen választható el egymástól a formai és tartalmi fejlődés vonala. Vizsgáljuk meg tehát azt a kérdést: hol találhatunk időbelileg is közvetlen párhuzamot a pólyásgyermekként ábrázolt csecsemővel repülő angyal alakjához?

A legközelebbi analógiát a bizánci művészetben igen gyakran szereplő »Mária halála« jelenet korai ábrázolásá-



4. Mária halála.(?) XIII. sz. falkép Jákról

ban találjuk meg. Ez a képtípus, — amelyet a balti-morei Walters Art Galleryben őrzött bizánci elefántcsonttábla őrzött meg — két egymást követő jelenetet ábrázol: a halott Mária fölött Krisztus az ő lelkét tartja karjai között, hogy átadja<sup>15</sup> — a középkori homiliák (így Toursi Gergely, Thessaloniki János) fel-fogásának megfelelően — Mihály arkangyalnak, aki — mint a diptychon jobbsarkában látható — a mennybe repül vele (3. kép).<sup>16</sup>

Ez a diptychon a X. század végén készült, tehát alig néhány évtizeddel a székesfehérvári szarkofág előtt. Persze rögtön felmerül egy további kérdés: hogyan kapcsolódik a »Mária halála«, a KOIMHCIC-ikonográfiája tartalmi szempontból a magyar uralkodó dicsőítéséhez? *Moravcsik Gyula* utalt legutóbb az első magyar király szarkofágjáról szólva ennek az ábrázolásnak az István-és Imre-legendák elbeszélésével való egyezésére.<sup>17</sup> A Hartvig-legendában világosan kapcsolódik össze a király halálának misztikus leírása a Mária halálának ábrázolásából ismert képtípussal (»Sanctam animam ... in manus virginis perpetuae et sanctorum angelorum caelesti quieti beatitudiniferam tradidit«).<sup>18</sup> Nagyon érdekes, hogy a bizánci ikonográfiában a lelkét vivő angyal alakja a KOIMHCIC-jeleneten kívül csak a legkiválóbb személyek ábrázolásában jelenik meg, — ott is ritkán. Így a XIII. század derekán Annának, I. Uros szerb király anyjának halálát ábrázoló freskón Sopocaniban,<sup>19</sup> amíg uo. II. Száva patriarcha halálát megörökítő képen hiába keressük ezt a jelképes alakot.<sup>20</sup> A lavrai Trapeza 1512-ből származó freskóján viszont Athanasiosz egyházatyának halálát ábrázoló képciklusban jelenik meg a lelkétvivő angyal.<sup>21</sup> A magyar emléktárgy szempontjából nem kevésbé érdekes egy másik lavrai freskó sem: a Szent Miklós-templomban — amelynek falképeit 1560-ban festették athoszi szerzetesek — a névadó szent lelkét viszi az égben kisgyermek alakjában két angyal.<sup>22</sup> Hasonló képtípus a magyar festészetben két emléken is szerepel. Az egyik románkori — a jáki templom déli tornya alatti falképek egyike (4. kép) —, amelyet korábban leginkább »Mária halála« ábrázolásának tartottak, míg Bogay Tamás rá nem mutatott arra, hogy ez »nemcsak Mária halálára vonatkozhatik; ugyanezt a motívumot pl. Szent István fehérvári koporsóján a halott királyra vonatkoztatták«.<sup>23</sup> Különben, mint Bogay is kifejtette, lényeges vonásokban eltér ez a jáki freskó a KOIMHCIC szokott ábrázolásától: nem is szólva arról, hogy Mária lelkét sohasem két angyal tartja, mert az ikonográfiai előírások szerint azt — a főtéma ábrázolásánál csak Krisztus — a melléktémánál csak Mihály arkangyal tarthatja. Tekintettel a jáki freskón a háttérben látható kéttornyú templomra — feltehetőleg, hogy az említett jáki freskó István király legendás ábrázolása lenne. Tudjuk a Hartvig-féle *Vita S. Stephani* nyomán; a püspökök elhatározták a király halála után, hogy előbb felszentelik a Mária tiszteletére általa épített fehérvári bazilikát, aztán helyezik el benne a király tetemeit rejtő koporsót.<sup>24</sup> De ami még meggyőzőbb, az 1425–30 körül készült mateóci gótikus szárnyasoltáron I. István, illetőleg fia Imre, halálának jelenetében szintén két-két angyal viszi égbé a meghalt királyi személyek gyermekként ábrázolt lelkét.<sup>25</sup>

Összegezve a halott lelkét vivő angyal ábrázolásáról mondottakat, ez a jelképes képtípus is nagyon valószínűvé teszi, hogy a székesfehérvári XI. századi koporsóban valóban az első magyar király nyugodott.

A székesfehérvári szarkofág két hosszanti oldalán hármasszal szalagfonatok közt nyolcszirmú rozetták vagy lótszvirágok (?)<sup>26</sup> közt korinthuszi oszlopok állnak, köztük szemközt nézve megjelenő cherubbal (5. kép). Koporsóról lévén szó — a dekoratív növénydíszítés valószínűleg jelképes értelmű, hiszen hasonló rozetták p. o. már hellenisztikus-etruszk szarkofágokon, koracsászárkori zsidó ossuáriumon is megjelennek<sup>27</sup> mint az »örökélet« jelképei, nem beszélve a különböző antik sírstéleken szereplő hasonló jelképekről. A keresztény szarkofágplasztikában hasonló jelképes díszítőmunkával először a ravennai szarkofágokon találkozunk.<sup>28</sup>



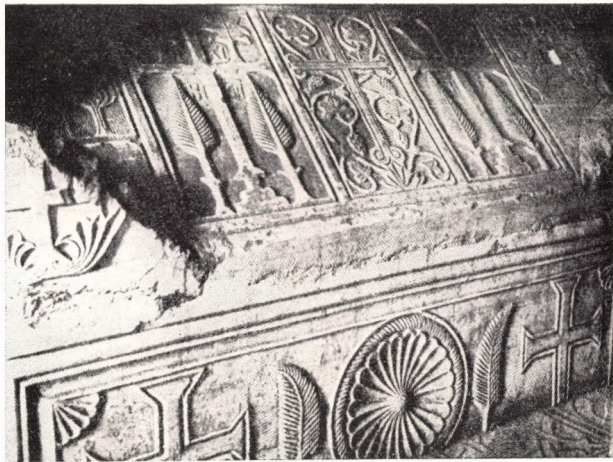
A középkori hatalmi-vallásos szimbolika fejlődése szempontjából különös figyelmet érdemel a szarkofág hosszanti lapjainak közepét díszítő cherub is. Ez a különös hat-szárnyú lény általában véve triumfális jellegű ábrázolásokban szerepel<sup>29</sup> leginkább mint Krisztus vagy a Theotokosz hatalmának kifejezője és »testőre«. Az István-szarkofághoz hasonló beállításban főként itáliai emlékeken találkozunk vele. Így a keresztény-antik előzményekre utaló római S. Giovanni in Laterano bazilika XIII. századi apszismozaikján, ahol a paradicsomhegy kapuját őrzi,<sup>30</sup> vagy a »paradicsomból történő kiűzetés« jelenetének szicíliai mozaikábrázolásain (p. o. Palermo, Capella Palatina, — Monreale, dóm), ahol szintén a paradicsom bejáratát őrzik pallossal kezükben.<sup>31</sup> Talán leginkább a XII. századi miniaturafestészetben fennmaradt ábrázolás (Vat. 1007. fol. 5b) szélesívű kapuban álló cherubja emlékeztet a magyar szarkofágon szereplő kompozícióra.<sup>32</sup>

A rozetták a cherub mellett még egy *paradeisos* jelképpel találkozunk a székesfehérvári szarkofágon: az előlso oldalt díszítő két életfával, amelynek átfaragásból adódó sajátos formájáról már fentebb esett szó. A datolyapálmák mint ún. »életfák« ősi keleti mítoszok szereplői, s így az ókor kelet-művészetében is általánosak,<sup>33</sup> a keresztény-antik művészetben már a IV. század harmadik negyedében megjelennek mint az »örökélet« jelképei,<sup>34</sup> s a VI. századi ravennai szarkofágokon pedig szinte mindennaposak,<sup>35</sup> erősen stilizálva a VIII–IX. századi velencei kőkoporsókon is találkozunk velük.<sup>36</sup> Nagyon jellemző az, hogy a *paradeisos* jelképek a kereszténység művészetében épp annyira — csak más értelemmel — elválaszthatatlanok a triumfális gondolatkörtől, mint az ókori keleti népeknél.

Így az egyes szimbólumok részletes analiziséből világosan kiderült, hogy egyrészt mindezek a halál utáni keresztény felfogás szerint remélt, boldog túlvilági életre vonatkoznak s párhuzamai a liturgiában is megtalálhatók.<sup>37</sup> Másrészt ezek a jelképek mélyen benne gyökereznek az ókor művészeti és mítikus hagyományaiban, különösen a triumfális művészetében. Persze a keresztény halottkultusz eleve triumfális jelképeket használ, de a vizsgált székesfehérvári koporsón is látható jelképek közt olyanok is szerepelnek, amelyek a keresztény ókor és a korai középkor művészetében ritkák, így a halott lelkét vívó angyal és a sirt — mint a *paradeisos* jelképét — őrző cherub. A cherub itt mint a királyi sír jelképes őre is szerepel, megfelelően a középkori királyság theokratikus ideológiájának, a cherub itt a halott király »testőre«, tehát bizonyos védő — bajelhárító — (antik kifejezéssel élve) »*apotropaiikus*« jelleget is nyer. Minden jelkép külön-külön, de mint egységes jelképrendszer is amellet szól, hogy a szóbanforgó koporsóban valóban királyi személy, a feudális magyar állam megszervezője, I. István nyugodott.

Mindaddig a székesfehérvári koporsó jelképeinek előzményeit vizsgáltuk, különös tekintettel a kelet-római és közép-bizánci művészet szimbolikájára. Az a kérdés marad hátra, hogyan illeszkedik bele ez az emlék a korának hasonló alkotásai közé, helyesebben, ismeretes-e a XII. század közepéről még más hasonló jelentésű díszítőelemekkel ékes uralkodói szarkofág?

Végitekintve a kor kevészámú hasonló rendeltetésű emléken — egyetlenegyen akad meg tekintetünk: a kievi Szvjataja Szojfa-székesegyházban őrzött bizánci jellegű márványkoporsón, amely I. Endre apósának, az orosz kultúrtörténet első nagy egyéniségének, *Bölcs Jaroszláv*-nak († 1054) tetemeit őrzi.<sup>38</sup> Ez a márványkoporsó szintén hatalmi és eszkatologikus jelképekkel ékes. Igaz, hogy stílusa más, vonalásabb, relíefkezelése laposabb, felfogása kissé elvontabb, mégis tartalmilag bizonyos rokonságot áru el a tömörebben fogalmazott, plasztikusabb díszítésű magyar emlékekkel. A Jaroszlav-koporsó közepén szereplő hatalmas rozettás-korong, mellette egy-egy stilizált életfával, a sarokban álló kereszttekkel — hasonló értelmű, mint az István-koporsóé (4. kép). Sajnos a székesfehérvári szarkofág teteje elveszett, s így nem tudjuk összehasonlítani ennek a résznek díszítését



5. Bölc Jaroszláv koporsója, XI. század közepe. Kiev, Szófia székesegyház

a Jaroszlav-koporsóval, de így is ennek a résznek díszítése is rokon tartalmú a magyar emlék több domborművével. A Jaroszlav-szarkofág tetejét díszítő életfák mellett az antik eredetű, a dionizikus szimbolikából (pannoniai sírkövekről is) ismert szőlőindamotívum evangéliumi jelentésben a túlvilág örömeire, »szent mámorára« utal.<sup>39</sup> A kereszt fölötti IC XC NI KA pedig világosan kifejezi, hogy a győzelem (*niké*) gondolata a feudális-theokratikus hatalmi jelképrendszerben hogyan kapcsolódik össze a mennyei *paradeisos*ról alkotott képzetekkel.

KÁDÁR ZOLTÁN

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Varju E., Szent István király koporsója, Magyar Művészet (1930) 372. kk.

<sup>2</sup> Gerevich T., Magyarország románkori emlékei Bp. 1938, 159. Dercsényi D., A székesfehérvári királyi bazilika. 109. — Kitűnő képét közli az Enciclopedia Italiana, V. Roma 1930, CXLV. t.

<sup>3</sup> Dercsényi i. m. 109. lapja a ravennai Battistero stukkóinak képét l.: Toesca, P., Storia dell arte italiana. II medioevo, I (1927) 154. kép.

<sup>4</sup> A gyermek mint léleksszimbólum az ókorban: Rohde, E., Psyche. Die Seelenkult bei der Griechen 1890—1894, 82. kk.; a xanthosi harpyaemlékről: Uo. 569. l., 77. ábra.

<sup>5</sup> Legkönnyebben megtalálható képek: Rodenwaldt, G., Die Kunst der Antike. Propyl. Kunstgesch. III (1927) 579 (Roma, Titus-iv), 606 (Benevento, Trajanus-iv), 613 (Roma, Septimius Severus-iv); Technau, W., Die Kunst der Römer. Gesch. d. Kunst, Alterum II (1940), 237. kép (Roma, Constantinus-iv).

<sup>6</sup> Sabina-consecratiója: Technau i. m. 161. kép.

<sup>7</sup> Antoninus Pius és Faustina-é: uo. 178. kép.

<sup>8</sup> A londoni diptychonról legutóbb K. Wessel irt: Jahrbuch d. deutsch. Arch. Inst. 63/64 (1948/49) 142. kk., 12. kép.

<sup>9</sup> Grabar, A., L'empereur dans l'art byzantin. 1936, XIII—XIV. t.

<sup>10</sup> Müfit, A., Ein Prinzensarkophag aus Istanbul, 1934. — Újabban reprodukálták szemköztézetben: Grabar, A., L'art byzantin. 1939, 21. kép; jobboldalról: Morey, Ch. R., Early christian art. 1942, 102. kép (l. még uo. 104. l., 196. j.); balról: Baynes, N. H.—Moss, H., St. L. B. Byzantium. 1948, 35. t. — Vö. még: Wilpert, G., I sarcofagi cristiani antichi. III. CCLXXXIX. t. 1., 2. kép, 20. l.; továbbá: Baum, J., Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich u. Britannien. 1930, 37. l., 35. kép.

<sup>11</sup> Legrészletesebb publikációját l. Delbrueck, R., Die Consular-diptychon. 1929, 188. kk., 48. sz.

<sup>12</sup> Etschmiadzin evangeliariummal Strzygowski, J. foglalkozott legérzletesebben: Das Etschmiadzin Evangeliar. Byz. Denkm. I



1891); A párizsi diptychon képét l.: *Peirce, H.—Tyler, R., L'art byzantin.* 1932, II. 169. kép.

<sup>13</sup> Legújabbban *Wessel, K.*, foglalkozott vele: *Studien zur oströmischen Elfenbeinskulptur.* Wiss. Zeitschr. d. Univ. Greifswald. II (1952/53) 69. I., II. t., 2. kép.

<sup>14</sup> A Iorschi diptychon kitűnő képét l. *Enc. Ital.* V. Roma 1930, CXLI. t.; a vonatkozó szöveget l. a 666. l-on. — A londoni diptychon képét *Worringer W.*, *Griechentum u. Gotik*, 1928, 63. I., 48. kép;

<sup>15</sup> *Goldschmidt, A.—Weitzman, K.*, Die byzantinische Elfenbeinskulpturen. 1934, II. 181. sz. IX. t. — The Walters Art Gallery—Early Christian and Byzantine art. 1947, 47. I., 140. sz., XXIX. t.

<sup>16</sup> A KOIMHCIC ikonográfiájára: Vătăşianu, Ia »Dormitio virginis«, Eph. dacorum, 1935. I. skk. *Duhr, J.*, Ia »Dormitio« de Marie dans l'art chrétien, Nouvelle Revue Théologique 72(1950) 134. kk. (Csak a Byz. Zeitschr. 45. (1952) 499 l-on megjelent ismertetéséből tudok róla.) Az athosi festőkönyv vonatkozó részének magyar fordítását l. *Brockhaus*, Die Kunst in den Athos-Klöstern. 1891, nyomán: *Éber, L.* Művészettörténeti olvasmányok. Bp. 1909, 56. — Toursi Gergelyre való hivatkozást l. még: *Káddár Z.*, Szent István koporsójának triumfális jelképeiről. Regnum (1942/43) 488. (egyébként a fentiek ennek a kis cikknek állításait több lényeges szempontból kibővíti és helyesbíti).

<sup>17</sup> *Moravcsik Gy.*, Bizánc és a magyarság. Bp. 1953, 104. kk., XV. t.; hogy a koporsóban István király hamvai nyugodtak azonban nem hagyomány, mint Moravcsik állítja, hanem — úgy látszik komoly alapokon nyugvó — feltevés.

<sup>18</sup> *Hartvici* Episcopi, Vita S. Stephani Regis: Endlicher, RH. Mon. Arp. 186. Szent István halálának napja — összes Árpád-kori források szerint — Mária halálának, »Nagyboldogasszony«-ünnepének napjával esik egybe, l.: *Dóry F.*, Szent István családi története. Szt. István Emlékkönyv. Bp. 1938, 575.

<sup>19</sup> *Petković, V., R.*, La mort de la reine Anne a Sopocani. Orient et Byzance, IV (1930) 217. kk., XVIII. t.

<sup>20</sup> *Uo.* 159. kép.

<sup>21</sup> *Millet, G.*, Monuments de l'Athos. 1927, 150. t. 2. kép. v. ö. még *Uo.* 143, 2 [Jó szerzetes halála]

<sup>22</sup> *Uo.* 260. t. 2. kép.

<sup>23</sup> *Bogyay T.*, A jáki apátsági templom és Szent Jakab kápolna. 1943, 58. — Vö. *Gerevich* i. m. (l. 2. j.) 222., 267. l-on 291. j-ben átfolja *Éber* L. feltevését, aki Szt. György vértanúságának ábrázolására gondol ebben a jelenetben [Magyarország árpádkori művészete. Műbarát (1922) 164]. *Gerevich* a kompozíciót Mária halálának ábrázolásával hozza kapcsolatba.

<sup>24</sup> *Hartvig*, vö. 18. jegyzet.

<sup>25</sup> *Mateóci* oltárról: *Genthon, I.*, A régi magyar festőművészet. Bp. 1932, 34. kk., 9. kép. — Vö. még *Rados J.* könyvét: Magyar oltárok. XII. t., 43. I. (korábbi irodalommal).

<sup>26</sup> *Rapaics R.* feltevése szerint [Az első virág, Termtud. Köz. (1934) 537. kk.] hivatkozik rá már *Dercsényi* is: i. m. (l. 2. j.) 105. l-on, 2. j-ben. *Baktay Ervin* szíves szóbeli közlése szerint azonban nem valószínű, hogy az európai művészetben ebben az

időben a lótoszvirágot ábrázolták volna, még közvetve sem. A motívum annyira stilizált, hogy pontos növényrendszertani meghatározása — több botanikus véleménye szerint — amúgysem lehetséges!

<sup>27</sup> Etruszk szarkofág sokszirmú rozettával p. o. *Larthia Seianti chiussii* koporsóján: *Ducati, P.*, L'arte classica. 1927, 690. ábra. — Zsidó ossurium vsz. i. u. I. sz.-ból: *Kitzinger M.*, Early medieval art in the British Museum, 1940, 3. kép.

<sup>28</sup> Legkorábbi ravennai példa egy gyermekszarkofágon látható (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum): *Wulff, O.*, Altchr. u. byz. Kunst. I. 266. I., 253. kép. Későbbi példa — stilizált forgórózsamotívumok már stílusbelileg, formailag távolabbi —: *Revanna, S.* Apollinare in Classe: *Morey, Ch. R.*, i. m. (l. 10. j.) 105., 265. I., 106. kép. — Stilizált díszű velencei szarkofágok: *Wulff*, Beschreibung der Bildwerke christl. Epochen, Kaiser Friedrich Mus. in Berlin, 1714, 1715. számok (VIII. és IX. század).

<sup>29</sup> A cherub ábrázolásokra a keleti művészetben: *Nyikolszkij, N. M.*, Kerubi po dannim Biblii i vosztocnoj arheologii; Trudi Belorussz. Gosz. Univ. (A kerubok a Biblia és a keleti régészet adatai szerint; A Belorussz Áll. Egyetem Munkáiból) Minszk. 1922, 2—3, 2—3. sz., 198. kk. — A keresztény művészetben: *Wulff, O.*, Cherubim, Throne und Seraphim. 1894.

<sup>30</sup> A római S. Giovanni in Laterano mozaikjával a *paradeisos*-szimbolikával kapcsolatoson legutóbb *Ringboom, Lars-Ivar* foglalkozott: *Graltempel und Paradies*, 1951, 336. kk., 85. kép.

<sup>31</sup> *Demus, O.*, The mosaics of Norman Sicily. 1949, 29/A (Palermo, Capella Palatina, 97/B (Monreale).

<sup>32</sup> A Cod. Vat. 1007 említette lapjáról: *Garber, J.*, Wirkungen frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- u. Paulsbasiliken in Rom. 1918, 49. kk., 33. kép.

<sup>33</sup> Vö. *Strzygowski, J.*, Asiens bildende Kunst. 1930, 311. kk. — I. még *Dercsényi* i. m. (l. 2. j.) 106. I., 2. j.-ét *Rapaics R.* és *László Gy.* megállapításaival kapcsolatban.

<sup>34</sup> L. pl. *Gerke, Fr.*, A passioszarkofágok kormeghatározása, Arch. Ért. (1934) 17, 43, 52. kk., VI. t. 21. kép (Roma San Sebastiano).

<sup>35</sup> Galliai példák: *Valbonne* (V. sz.): *Wulff*, Altchr. u. byz. K. I. 111. kép, 125. I.; nyugati gót szobrászat Gellone (S. Guilhelm le Désert)-i szarkofág. *Baum* i. m. (l. 10. j.) 37. I., 34. kép; Toulouse, 37. I., 35. kép stb. — Ravennai példák: *Toesca* i. m. (l. 3. j.) 150, 151, 152, 153. képek.

<sup>36</sup> Főként a *commendatio animae*-ban: ...suscipiat eum sanctus Michaelis archangelus dei... ..constitua te Christus intra paradisi sui semper amoena virentia... ..deus paradisi portas aperiat... etc.

<sup>37</sup> Velence VIII—IX. sz.-i szarkofágok l. *Wulff*, Beschreibung, 1714, 1715. számok, ezek azonban sokkal absztraktabb jellegűek.

<sup>38</sup> *Alpatov, M.—Brunov, M.*, Geschichte d. altrussischen Kunst. 1932, 179. kép, 261. I. — *Grekov, B., D.*, Die russischer Kultur kiewer Periode. 1947, 16. kép.

<sup>39</sup> A szőlőszimbolika ravennai és galliai ókeresztény szarkofágokon igen gyakori (35. jegyzet).

## ISMERETLEN BIZÁNCI ÖTVÖSMŰ

Az ötvösség alkotásai a bizánci iparművészet legmagasabb fokát képviselik. Bár a bizánci birodalom alapítása a IV. századra esik és a VI. században csodálatos építészeti alkotásokat hozott létre, minket mégis inkább a közép-bizánci korszak IX—XII. századi alkotásai érdekelnek, amikor is a bizánci ötvösség finom műveivel egész Európában szinte egyeduralgó volt. Ezek az alkotások elsősorban a pompakedvelő bizánci udvarnak köszönhetők, ugyanis a császári műhelyekben készültek, aranyból, színes zománc díszítéssel. Erről főleg a történeti híradások adnak számot, mert a meglevő emlékek csak kis részét alkotják annak a gazdagságnak, amely ezekben a műhelyekben létrejött.

Magyarország jelentékeny alkotásokat mondhat magáénak. Első a Monomachosz (1046—54) -korona. Különleges alakítású annyiban, hogy fent félkörben lezáródó lemezekből áll. A középső, legnagyobb lemezen a császár álló alakját láthatjuk. A további, fokozatosan

kisebbedő lemezekben az uralkodó felesége Zoé, nővére Teodora, két, szalagon átugró nő és egy-egy allegorikus álló nőalak van ábrázolva. Egy lemez, táncosnő alakjával a londoni Viktoria and Albert Museumba került 1921-ben. De még így is két vagy három lemez hiányzik a koronából. A Monomachosz-koronát 1861-ben Nyitraivánkán találták, szántás közben.

Ugyancsak finom bizánci ötvösmű a magyar királyi korona alsó része, 1072-ből. Ezt Dukasz császár küldte Géza királynak.

Mindkét korona egyedülálló a bizánci emléktárhelyen. Méltóan sorakozik ezekhez a páratlan művekhez az esztergomi kincstár kereszttereklyetartó lemeze. Középen sötét keményfából kettős kereszt van bemélyítve. A háromszású mező felső részében két angyal félalakja, a középsőben, a kereszt két oldalán, Konstantin császár és Szent Helena, a császár neje áll, az alsó részben balról, Krisztust római katoná a kereszthez vezeti, jobbról a keresztről való levétel van finom rajzban



ábrázolva. Főlapját a XI. század közepére tehetjük; trébelt kerete a XIV. században készült.

Ezután rátérhetünk az ugyancsak bizánci, aranyzománcos mellereklyetartó (encolpium) ismertetésére. Ez a kis, 55 mm átmérőjű lapos mellereklyetartó, két korongból áll, amelyek sarok körül, szelenceszerűen záródnak. Rajtuk arany alapon, finom rajzú, színes rekeszzománc Krisztus és Szent Demeter mellképét ábrázolja.

A mellő lapon Krisztust szembenéző helyzetben látjuk, baljában sárga könyv, zöld kereszttel, jobbát áldásra emeli. Ruhája finom aranyzalagos osztásokkal sötétkék és zöld. Feje körül fehér kereszttel osztott zöld dicsfény. Haja és szakálla fekete, az arc színe barnás-vöröses. Szeme fehér, jobbra néző fekete szemgolyóval. Az alak lent nem ér ki a korong pereméig. Két oldalán vörös körbe foglalt, görög betűs felirat, kék alapon fehér IC — XC (Jézus Krisztus).

A korong felső részén a bekapcsolásra szolgáló csap áll ki, lent pedig kis sarok forgó.

A hátsó korongon Szent Demeter mellképe van, szintén szembenéző helyzetben ábrázolva, feje körül vörös körvonalas, világoskék dicsfény, ovális arc, fekete, dús haj, testszíne barnás vöröses, szeme fehér, jobbra néző, fekete szemgolyóval, íves vékony szemöldökkel. Köpenye zöld, alatta fehér ruha, kék és szürke ékkövekkel. Vállán sárga gallér, a kabát ujjja sárga. Jobbjában sötétkék, vékony kereszt. Az előbbihez hasonló csappal és sarokkal. Két oldalán vörös, körös keretben, kék alapon fehér felirat (a szent neve).

Összevetve a mellereklyetartót az ismert bizánci példákkal, korát a XI. század végére tehetjük.

A hozzávaló kapcsoló gömbös gyöngyszem, amely a lemezek csapjait összefogja, sötétkék, zöld, fehér és vörös rekeszzománc díszítésű, körívekbe foglalt, hármastól herellevelekkel.

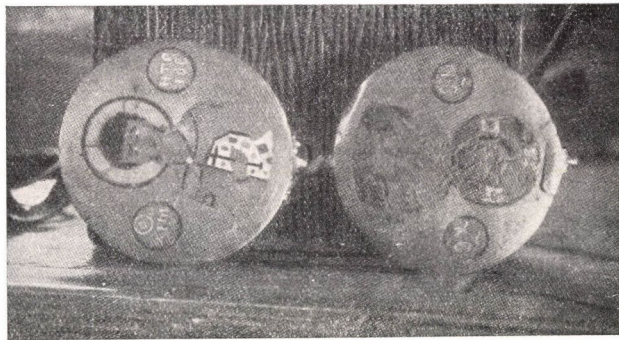
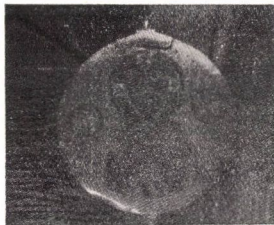
A mellereklyetartó a siklósi görögkeleti, copf stílusú templom ikonállványán volt elhelyezve.<sup>1</sup>

Rokon körös mellkép-ábrázolások, a bizánci stílusban kedvelték voltak, akár aranyzománcban, akár elefántcsontban, akár mozaikban, akár érmen. Legközlebbi példát a Monomachosz-koronával, Nyitraivánkán előkerült két körös aranylemezen láthatunk a Nemzeti Múzeumban. Ezek egyes lemezek, a koronával egyező, mélyített alapú technikával. A 28 mm átmérőjű kis medaillonok egyikén Szent Péter mellképe van megörökítve, kissé balfelé néző fejjel, fehér hajjal és szakállal, vörössel keretelt zöldeskék dicsfénnel, az arc hússzínű, szemgolyója fekete. Ruházata arany vonalakkal osztott vörös, vállra helyezett köpeny, alatta sötét- és világoskék ruha, baljában fehér irattekercs, jobbát áldásra emeli. Mellette jobbra-balra, egymásalatti görög betűkkel a szent neve.

A másik kis korongon Szent András mellképe látható, az előbbivel azonos kivitelben, szembenéző helyzetben, nagyjából egyező színekkel, jobbát áldásra emeli, baljában irattekercset tart. Neve az alaktól jobbra-balra, egymásalatti betűkkel van jelezve. — Mindkét korongon függélyes és keresztirányban egy-egy lyuk van fúrva, igazolva, hogy a lemezek egykor ruhadísz gyanánt fel voltak varrva.

Hasonlóan átfúrt rekeszzománcos három korongot közöl Bárányné Oberschall Magda: Konstantinos Monomachosz császár koronája c. 1937-ben megjelent könyvében, a XII. táblán, a Sveni = Gorodsko-i gyűjteményből.<sup>2</sup> Kár, hogy a méretüket nem adja. E munka nyomán még két aranykorongot említhetünk (a XI. tábláról). Ezek a San Marco-templomból egy-egy Krisztus mellképet ábrázolnak, és közel állnak a siklósi mellereklyetartó egyik korongján levő Krisztus-mellképéhez. Egy grúzai X. századi aranyzománclapon, körbe foglalt szentek mellképei vannak dísz gyanánt alkalmazva.

Elefántcsontreliefen pompás példáját láthatjuk, egy ötmédaillonos plaketten, a XI. századból a londoni Victoria and Albert Museumban. Talán könyvtábla dísz lehetett. Középen nagyobb medaillonban Keresztelő



1. Rekeszzománcos ereklelyetartó két nézete. (Egykor a siklósi gör. kel. templomban)



2. Budapest, Történeti Múzeum. Szt. Péter és Pál aranyzománc mellképe. Nyitraivánkai lelet

Szent János, a sarkokban levő kisebb medaillonokban Fülöp, István, András és Tamás apostolok mellképe látható, mindegyiknél a nevük jelzésével.

Mozaikban az Isztambuli Aja Szofia templom belső előcsarnokában két, IX. századi példán, figyelhetjük meg a bizánci mellképes ábrázolást.

Végül még egy bizánci, függeszthető érmet említek meg, amelyen Mária van megörökítve, óráns helyzetben.

CSÁNYI KÁROLY

## JEGYZETEK

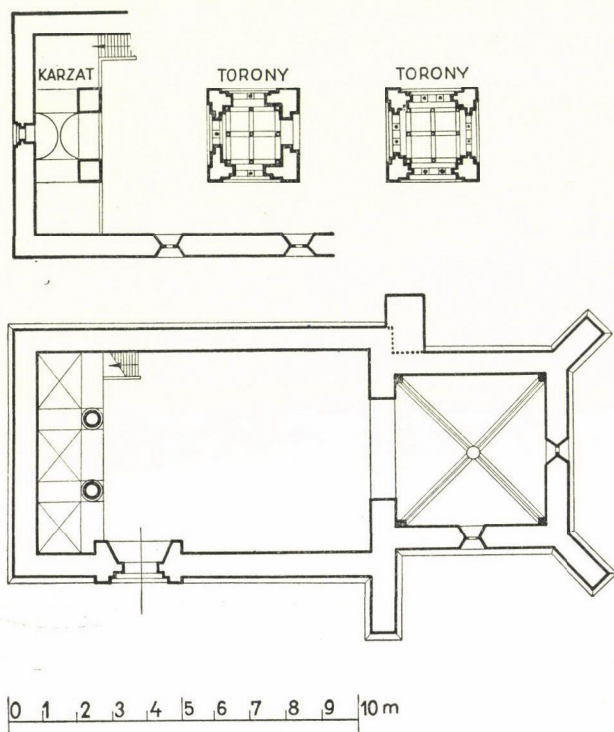
<sup>1</sup> A világháború idején eltűnt.

<sup>2</sup> Megjegyzem, hogy Falke, a középkori ötvösség alapos ismerője e gyűjtemény egyes darabjainak valódiságát kétségbe vonta.



## A CSARODAI TEMPLOM

A csarodai templomról az első rövid ismertetést Lehoczky Tivadar írta 1863-ban. Ugyanő közölte az épület első fametszetű képét is. Elszórt említések után Lux Géza foglalkozott 1940-ben ismét a templommal. Röviden ismertetette annak szerkezetét és utalt bizonyos összefüggésekre.<sup>1</sup> Az épület azonban olyan sajátosságokkal rendelkezik, amelyek részletesebb kifejtést érdemelnek. Ennek során alkalom nyílik középkori falusi építészünk történeti alapjainak közelebbi megvilágítására is.



1. Csaroda. A templom alaprajza

A keletelt templom ketterű. A hosszúkás hajóhoz négyzetes szentély csatlakozik. A hajó nyugati végén két oszlop által tartott karzatra támaszkodik a karcsú torony, amely egész testével a hajóba ugrik be s így nyugati fala a homlokzat nyugati falával egy síkba esik. Az épület arányai nyulának és igen kellemesek. A szélességi méretekhez képest a magasságiak uralkodnak, főként a nyugati és keleti nézetekben. A templom téglából épült (a tégl méretei:  $28 \times 14 \times 5$  cm), felülete vakolt. A templom méretei a következők: főhajó belső hosszúsága 9,50 m, belső szélessége 5,80 m, szentély belső mélysége 4,27 m, belső szélessége 4,32 m. Falvastagság átlagosan 74 cm. Hajó belső magassága 6,98 m, a szentélyé 4,80 m. A torony falazott magassága 14,98 m, teljes magassága 29,98 m. (1. kép)

A nyugati homlokzat teljesen egyszerű. Alul rézsűs lábazat húzódik, amely az egész templomot körülfutja. A hajó zárófalát körülbelül közepén rézsűjében kettősen lépcsőzött, félköríves, kis résablak töri át. A homlokzat keskeny, magas felülete egyébként minden tagozás és nyílás nélkül emelkedik fel. Annál gazdagabb az oromzatot szerves folytatásként koronázó, kívülről kétemeletes torony. (2. kép) A homlokzat alsó és felső részének a feltűnő ellentéte a templom művészi hatásának egyik legjelzete vonása. Az első emeleten kettős, a másodikon hárm

ikerablakok jelennek meg. Az ablaknyílások a torony mind-négy oldalán megvannak. Az első emelet keleti, széles, osztóoszlop nélküli nyílása a hajó padlásterébe néz, s így nem is ablak, hanem a padlásról toronyba vezető bemászó nyílás szerepét tölti be. Az ablakok enyhén mélyített tükörben helyezkednek el. Így a faléleket keskeny és lapos téglasávok keretelik, amelyek felületével az első és második emeletet elválasztó félkörívsor egy síkba esik. Az ugyancsak lapos téglaisor alsó végződése egyenesek. Maguk az ablaknyílások egy derékszögű lépcsővel hátraugró falsíkba kerülnek. Az osztóoszlopok rendkívül érdekesek. Törzsük köralaprajzú téglából tevődik össze. A lábazatok és fejezetek egy-egy igen változatosan kiképzett idomtéglaalából alakulnak. A sarokleveses attikai lábazatok négyszögű talplemezeikkel éppúgy egyetlen idomtéglaalából készültek, mint a lábazattal lényegében azonos, de fordítottan megmintaazott fejezetek. A különbség csak az, hogy a fejezet vastosabb felső párttagja a felette levő négyzetes fejlemezhez ez utóbbi sarkait alátámasztó, félgúlaalakú tagozatokkal csatlakozik. E tagozatok tehát a kerek formából a szögletesbe vezetnek át. A második emelet északi ablakában szintén idomtéglaalából lapos gömbszelvényes oszlopfő található, sarkain ugyancsak félgúlatagozatokkal. A második emelet eredeti, bár rongált osztóoszlopaival szemben az elsőn csak az északi oszlop eredeti. Az oszlopfelvezeték ugyan vidékies megjelenésűek, megmunkálásuk és arányai mégis jó színvonalat képviselnek. A torony falazott részét kiugró tornác, kecsesen magasba szökő, zsindellyel fedett sisak koronázza. A tornác oldalanként széles félkörívpárokba alakul, mellvédje körvonalaikban díszes végződésű, keskeny deszkából áll. A tornácot karcsú fagyámok támasztják meg. A torony falának legfelső és a mellvéddeszkák által védett részén festett ékítmény nyomai vehetők ki. A faléleknél felváltva csúcsukkal, illetve alapjukkal egymás felé forduló, függőleges, vörös háromszögsor, a vízszintes sávban pedig vörös és kék színű stilizált hármastulipán látszik. A fehér, meszelt alapra festett népies díszítés valószínűleg az egész tornyot ugyanúgy beboríthatta, mint az alább leírandó templombelső. A festés nyomai a nyugati oldalon elég jól, a keletin nagyon halványan vehetők ki. Sztehló Ottó 1901-ben készült rajzai szerint akkor még a második emelet nyugati toronyfalának egész festése nagyjából kivehető lehetett, sőt még a déli hajófalon is hasonló nyomok mutatkoztak.

A déli nézetben főként a szentély, hajó és torony egyre emelkedő ritmusa érvényesül hatásosan. A hajó nyugati harmadában nyílik a félköríves, kettős derékszögű lépcsőzéssel keretelt, egyetlen bejárat. A kapu falvastagodásban helyezkedik el, amely a falsíkból előcsarnokszerűen áll ki és meredek, háromszögű oromzattal záródik. A kapurézsű tagozása a nyugati homlokzat résablakának tagozásával egyezik. A kapu mintás szárnya két csúcsára állított négyzet koncentrikus ismétlődéséből alakul. A két középső négyzeten egy-egy négy-szirmú rózsza nyílik. A díszítés lécekből alakul, amelyek felületét lazán elhelyezett szögfejsorok teszik változatosabbá. A kapuszárny szemöldöke felett félköríves központból kiinduló, sugaras elrendezésű, ugyancsak szögfejsorokkal kivert lécdíszítés kíséri a kapu félköríves záródását. A hajón kétharmad magasságban két, rézsűs, félköríves, hosszú ablak látható, amelyek valószínűleg az eredeti kisméretű résablakok lefelé történt meghosszabbítása által keletkeztek. A hajó keleti sarkára merőleges kettős támpillér a diadalív oldalnyomását fogja fel. Az alacsonyabb szentély felületének egyetlen tagozása az eredetileg kökeretes csúcsíves kis déli ablak. A kökeretből csak a záródás van meg. A hajót és szentélyt meredek zsindelyes nyeregterítő fedi, amelynek erős kiülésű eresztét a torony erkélyét alátámasztó fagyámokkal azonos gyámok tartják.

A keleti nézetben érvényesülnek leginkább a templom keskeny, karcsú arányai. A szentélyt két sarkán egy-egy



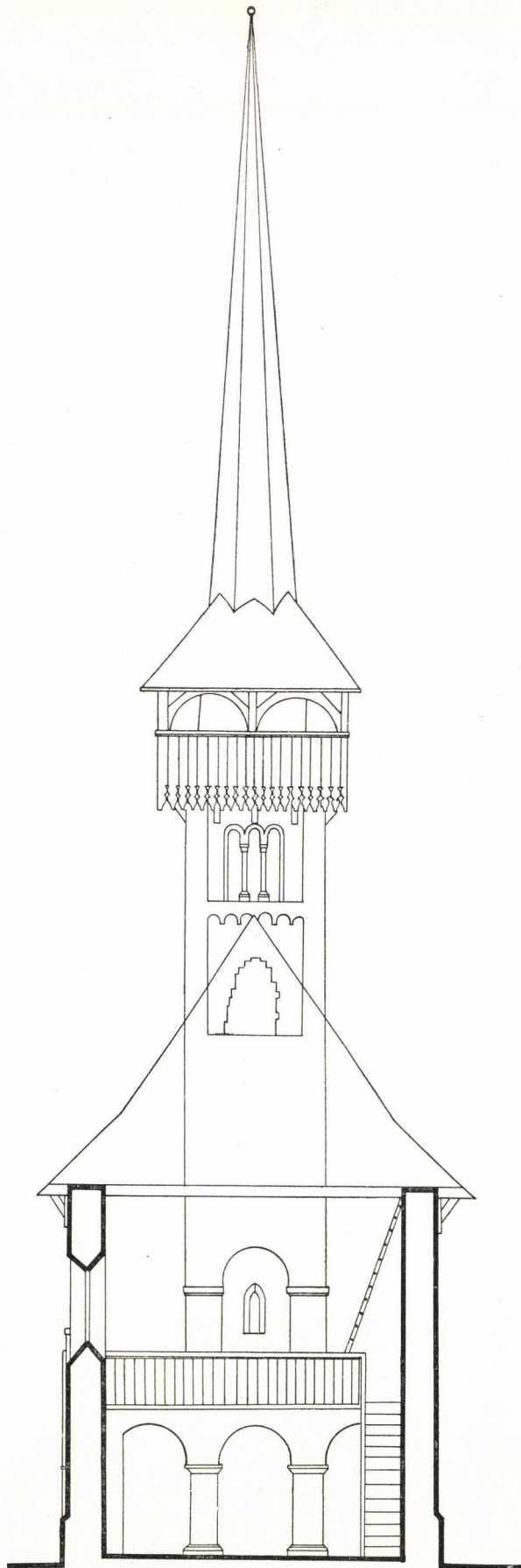
kétosztású, erőteljes, átlós támpillér támasztja meg. A zárófal tengelyében helyezkedik el az enyhe csúcsíves, rézsús keleti ablak, Kőkerete épen megvan. Fehlette a csúpasz oromzatban egy keskeny és magas padlásablak nyílik.

Az északi homlokzat lényegében a délivel azonos, rajta azonban a torony ikerablakaitól eltekintve semmi-féle nyílás vagy tagozat nem található. A szentély északkeleti sarkát a többinél szélesebb, kétosztású támpillér erősíti.

A déli bejárat belül a külsőnél testesebb, szegmentívvel nyíló és egyenesen záruló falvastagodásba ágyazódik. Az ajtószárnyat belső oldalán két XVIII. századi vas-pánt fogja egybe. A belső legérdekesebb része a nyugati karzat. (2. kép) A hajó felé három félkörívvel néző épít-ményt két vastos, vakolt téglaoszlop tartja. A lábazat vas-tag talplemezen nyugvó, erőteljes hengertagból áll. A feje-zet egy kisebb és egy nagyobb párnatagból alakul, ame-lyek felett az oszlopok a karzat íveibe négy jellegzetes, homorú, háromszög alakú tompítással mennek át. A kar-zat földszintjét három, hevederekkel elválasztott, borda-nélküli keresztboltozat fedi. Emeletére az északi hajófal melletti vékony balluszterek sorából alakított korláttal ellátott falépcső vezet. Az emeleten az alsó oszlopok felett két négyzetes, zömök pillér emelkedik. Rajtuk fejezet helyett egyszerű párkány fut körbe. E pillérek és a nyugati zárófal között kis, dongaboltozású, négy-zetes tér keletkezik, amely ugyancsak félkörívvel nyílik a hajó felé. E tér tengelyében helyezkedik el a nyugati homlokzat kis résablaka, amelyen keresztül a karzat emeletének közép része gyér közvetlen világítást nyer. Az emeleti karzati felett festett keretezett felirat olvasható: JAVITVA 1939 ÉV JUL. A karzattartó földszinti oszlopok és az emeleti pillérek voltaképpen a torony szerves részei, hiszen ezekre támaszkodik a hajóba beugró torony teste. E szempontból a torony ötszintes. A föld-szintet az oszlopos, keresztboltozatos, az első emeletet a pilléres dongaboltozatos karzat alkotja. A tömör második emelet a padláson foglal helyet. A harmadik és negyedik emelet az ikerablakokkal áttört, kívülről első és második toronyemeletnek látszó szint.

A síkmennyezetes hajót a szentélytől enyhén csúcsos, vastag, tagozás nélküli diadalív választja el. A szentélyt két oldalán hornyolt, hosszúkás testű bordákból álló keresztboltozat borítja. A bordák a sarkokba beépített, sokszögű, gúlalakú kőgyámokra támaszkodnak. Fenn sima felületű, kör alakú zárókőben futnak össze. Az északi szentélyfalon, a diadalívhez közel nyílt hajdan a való-színűleg csúcsíves, levágott élű sekrestyeajtó. Jobboldali felső ívrésze a vakolat alól kiténik.

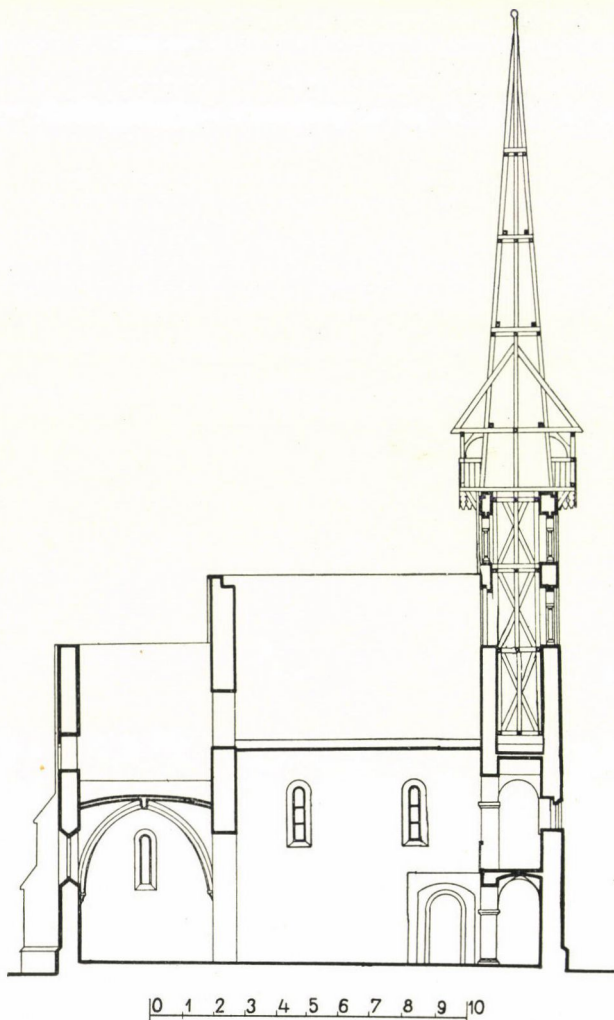
A szentély keleti és déli falát, valamint a diadalív belsejét alakos falképek díszítik. A szentélyben alul sablonnal készült, stilizált virágokkal borított függöny-dísz húzódik. A függöny alapja felváltva sötét és világos, ennek megfelelően a díszek ellentétes árnyalatúak. A függöny felett ugyancsak sablonnal készített mértani sávdíszítmény látható, amely a függönydíszrel párhuzamosan az ábrázolások alatt és felett halad. A víz-szintes sávokat eredetileg valószínűleg hat függőleges sáv kötötte össze. Ezekből ma csak négy látszik. Az így keletkező két-két hosszúkás mezőben iratkeresztet tartó, kétharmad életnagyságú apostolok állnak. A középső ötödik mezőt a keleti, illetve déli rézsús ablak foglalja el. Az iratkereszen helyenként minuszkulákkal kevert majuszkulás felirat nevezi meg az ábrázoltat. Nyilván-való, hogy az északi fal eredetileg hasonló elrendezést mutatott, bár rajta a középkori falképek nem maradtak meg. A keleti falon a sorrend a következő: András, János, az ablak két oldalrészében Dorottya<sup>2</sup> és Alexandriai Katalin, majd Péter. Az ezoldali utolsó apostol alakjá-nak csak alsó harmada maradt meg s így nem felismer-hető. A rézsús ablak felett a középben az Imago pietatis, a



2. Csaroda. A ref. templom keresztmetszete

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10





3. Csaroda. A ref. templom hosszmetsete

sírban álló halott Krisztus jelenik meg. (7. kép) A déli falon az ablaktól keletre Tamás és Bertalan, nyugatra Simon (?) apostol látható. Az utolsó alak ismét meg nem határozható töredék. (8. kép) A szentély boltozata a szélső alakok mezőibe belevág jeleként annak, hogy a festés megelőzte a boltozást és így eredetileg a szentélyben is lapos famennyezet lehetett. A diadalív szentély felé eső északi oldalán hajdan az egész diadalívet körülfutó sötét alapú, finom szürke inda- és levéldísz indul ki. Nyomai a záradéknál és a déli oldalon is kivehetők. A diadalív belsejét a négy nagy egyházatya ülő képei töltik ki. Északon alul Ambrus sapkában, fölötté Ágoston püspöksüvegben. Délen, alul, a szerzetesnek ábrázolt Jeromos, (9. kép) fölötté tiarával Gergely pápa. Az alakokat az apostolok keretdíszétől eltérő, de szintén sablonnal festett sávok választják el. Az ábrázolások mellett valamikor a név is szerepelt. Most csak a mínuszkulával írt Ieronimus és gregorius olvasható. Az egyházatyák és apostolok erős körvonalú, síkszerűen ábrázolt alakjai, a ruhák szkematikus redőzete és a rajtuk függönydíszel megegyezően megjelenő sablonminták arra vallanak, hogy az egész festés egykorú. Bertalan apostol arca pl. Ambrus arcával a legszorosabb rokonságot árulja el. Kétségtelen, hogy az 1952-ben feltárt, diadalíven levő érintetlen festmények az apostol-sorozatnál jobb színvonalat mutatnak. A már 1901 óta ismert szentélyfestmények azonban erősen át vannak festve (kezek, arcok, redők, feliratok), s így ezek biztos

megítélése csak a súlyosan kifogásolható kiegészítések és változtatások eltávolítása után lehetséges. — A falképek színezése angolvörös, grüspannzöld, okkersárga és kékesszürke színekből és ezek árnyalataiból tevődik össze. A falképeken a XV—XVI. század fordulójától kezdve a XVII. század első harmadáig terjedő időből való bekarcolások láthatók. A késő-gótikus írásokból csak a h(ic) f(uit) olvasható. Legépebb a János apostol alatti függönyrész bekarcolása: Mattheus Szoizovinus Posonj 1632. Alatta egykorú, de más írással Czaroday név áll. A rajzolatok közül egy ötágú csillagidom említhető.

A templombelsőt a diadalív feletti felirat szerint 1642-ben vidékies, de lendületes és kedves népi díszít-ményekkel borították. A felirat így szól:

Gabriel Pernyesy De  
Oszthopany Patronus  
Dealbatum Est  
Hoc S: S Tenplum  
Anno Domini  
1642: 9 July  
Pastore Steph Szentkiraly

A felirattal egyrétegű az indákból sarjadó nagy leveles, szíves, tulipános, kék-piros díszítőfestés, amely a középkori falfestések lefedése után, az előkerült nyomokból itélve, eredetileg az egész templombelsőt ékesítette, sőt — mint tudjuk — valószínűleg a külső fal nagy részét is. Különösen szép a szentély északi falának részarányosan elrendezett, stilizált fához hasonló ékítménye. Ez a nagy, himzésre emlékeztető növényi díszítés kisebb-nagyobb nyomokban megvan a szentély déli ablaka körül, a nyugati karzat északi oszlopa felett és a karzat-



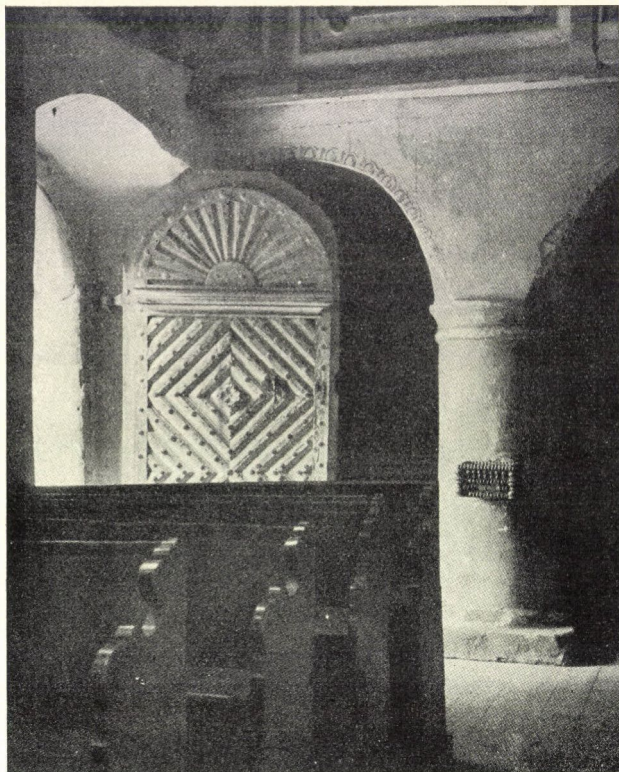
4. Csaroda. A ref. templom tornya





5. Csaroda. A templom délnyugati nézete, a századeleji helyreállítás előtt





6. Csaroda. A kegyúri karzat részlete

feljáró mellett, tekintélyesebb méretekben pedig az 1642-es felirat körül. A díszítmények fehér mészalapon jelennek meg. Az alapot később okkeres szürkére változtatták. A karzat körüli feltárásokat az eredeti fehér alappal állították helyre 1953-ban.

A hajót minta nélküli kazettás mennyezet fedi. A négyszögek sarkait fából faragott sokszirmú rózsák hangsúlyozzák. Középen egy nagyobb táblán nagy antikva betűkkel 1777-ből származó felirat olvasható:

1 MÉLTOSAGOS TKINT 7  
NEMES ÉS NEMZETES VITÉZLŐ KIS  
RHEDEI RHEDEI FERENTZ UR MELTO  
SAGOS ES KEGYELMES PATRONUS UR  
UNK IDEIEBEN MINT EZ HELYSÉG  
NK ÖRÖKÖS FÖLDESURÁNAK BÖTS  
DIRECTIOJA ÁLTAL RENOVALTATOT  
A TSARODAI SZ ECCLESIA ISTEN  
HAZANAK MENYEZETE  
7 ÉPÍTETTE A TSARODAI 7  
REFTA SZ ECCLESIA MAGA KÖL  
TSEGEVEL EZEN ISTEN HAZABAN  
LEVO EGESZ ASZTALOS MUNKAT  
TISZTELET T V BALOG ANDRAS  
PREDICATORSAGABAN

A feliratban szereplő Rhédey Ferenc annak a Ferencnek fia, kinek szép bevéssett betűkkel írt barokk epitáfiuma 1758-ból a szentély északnyugati sarkában a falon függ.<sup>3</sup>

A templom legszebb famunkája a változatos, áttört barokk díszítésű szószékkorona, amely a maga aprólékos, nyugtalan vonalszövedéke által eltér az épület kiegyensúlyozott megjelenésétől. Említésre méltó a déli bejárat melletti karzattartó oszlopra erősített, esztergályozott fapersely. A szószék fából készült teste és a karzat stílizált fákat mutató festett mellvédje teljesen egyszerű XVIII. századvégi munka.

Mivel a templom szűk tornyában harang soha nem függött, külön harangtornyot kellett építeni. Ez az egy-

szerű, zömök faépítmény a templom mögött, a paplak előtt emelkedik. A széles, négyszögű alsó rész felett minden oldal felé két árkáddal nyíló tornác töri át a tömör felületet, amelyet aránylag alacsony, egyszer tört sátoztető koronáz.

\*

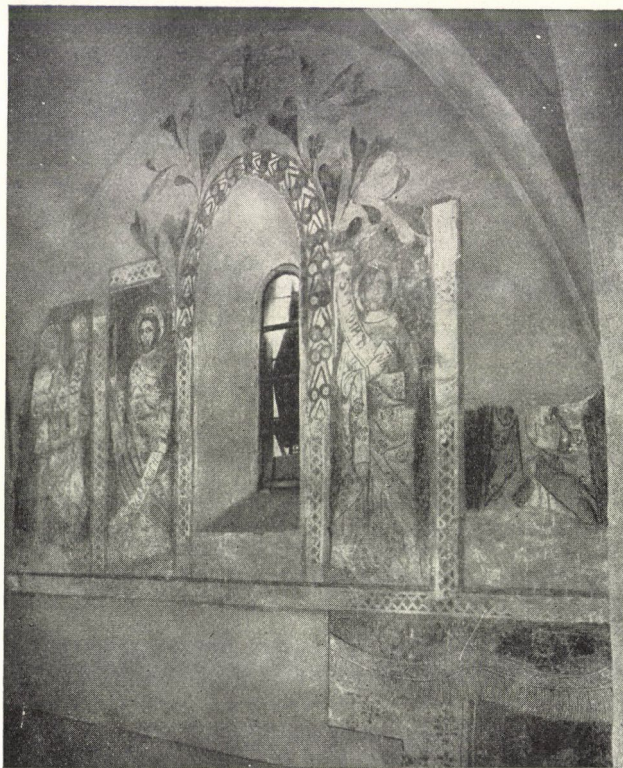
A csarodai templom alaprajzának és felépítésének fő jellegzetessége nem a téglalap alakú hajó és a hozzá csatlakozó négyszögű szentély, mint ahogyan Lux Géza véli. Ez az elrendezés ugyanis a XIII. századi falusi templomoknál annyira általános, hogy ezen az alapon nemcsak a környék lényegében azonos alaprajzú templomait (Vámosatya, Nagylónya), hanem a középkori Magyarország falusi egyházainak jelentős hányadát Csarodához kapcsolhatnók. A lényeg mind szerkezeti, mind formai és egyszersmind történeti szempontból is a nyugati karzat építményének a toronnyal való szerves összeforrasztása. Az alapgondolat először a nemzeti monostorokban öltött testet. Ezekben két pilléren álló, földszintjén három ívvel a hajóhoz kapcsolódó nyugati karzat két szélső boltszakasza felett emelkedik a két torony. A karzat emelete a középhajó felé minden esetben, de legtöbbször a mellékhajók felé is ívesen nyílik (Ákos, Harina, Lébény stb.). A két torony közötti legszélesebb ív a templom szentély utáni legelőkelőbb helye, ahol a kegyúr a társadalmi hierarchiának megfelelően valóban a nép felett ülve vesz részt az istentiszteleten. A nemzeti monostorokkal egy időben, még a XII. században a kisebb földesúri családok is hasonló igényt támasztottak. A szerényebb lehetőségek következtében szerzetesi monostorok helyett kis falusi plébániatemplomaikban építtetik meg a nemzeti monostorok mintájára a kétoszlopos, háromíves földszintű, három- vagy egyíves emeletű falazott kegyúri karzatokat a monostorok szokásos két tornya helyett egyetlen, a középső boltív fölé helyezett toronnyal. A torony így a templombelső értelmes és szerves részévé válik, s a hajó felé való nyitott volta gyakorlati szükség-szerűségnek: a kegyúr és családja elhelyezkedésének természetes következménye. A kegyúri karzat a feudális hierarchiának építészeti kifejezője, s ezért érthető, hogy minél pompásabb, ünnepélyesebb megjelenésére a lehetőségeknek megfelelően kifejezetten törekedtek. A földszinti és emeleti boltíves karzatmegoldás kétségtelenül jelentős művészi értéket képvisel. Árpád-kori építész-tünknek jellegzetes és finom művészi érzékre valló saját-sága, hogy ezt a két szélső vagy az egy középső toronnyal ilyen szervesen, tetszetősen és egyúttal célszerűen össze-kapcsolta. A külföldi nagyterjedelmű templomok önálló oltárral ellátott, a templom többi részétől elkülönített kegyúri karzataival és toronytereivel szemben hazánk-ban a kisebb méreteknek és igényeknek megfelelően a tornyok és karzatok hajóba nyitásával egységes és szerves térkompozíció alakult ki, amely formájában is, rendeltetésében is sajátos magyar változatot képvisel. A kegyúr és a nép elkülönítésének kevésbé merev foka mintegy érezteti a magyar feudális hierarchiának a nyugatihoz képest kevésbé éles tagozódását. A helyi fejlődést nem-csak e megoldások tekintélyes száma igazolja, hanem a nagyobb művészi központokból kiinduló kéttornyos kezdeményezés középtornyossá válása és e formájában való széles vidéki elterjedése. A Felvidéken a XII. század-tól kezdve számos kis falusi templom bizonyítja még ma is a középtoronnyal egybekapcsolt kegyúri karzat köz-kedveltségét (Zoborbarázs, Pominóc, Almágy, Garam-szentgyörgy, Felsőregmec stb.).<sup>4</sup> A XIII. század folyamán Erdélyben is fellép e megoldás a Maros (Tompaháza, Marosújvár, Bokaj) és a Szamos völgyében (Kecséd, Felsőjára), tehát a kisnemesi családok magyarság által leg­sűrűbben lakott szállásterületén. A XIII. századi fel-vidéki és erdélyi példák a nemzeti monostorok tor-nyainak igen szép hatású ikerablakait is átveszik és szerényebb kivitelben alkalmazzák. Bizonyos, hogy a Dunántúlon (Alsóörs, Alsódörgicse) és az Alföldön sem hiányzott ez a megoldás, ha napjainkban már nincsenek is olyan jellegzetes képviselői, mint a középkori Magyar-





7. Csaroda. A templomszentély keleti falának falképei





8. Csaroda. A szentély déli falának falképei

ország említett északi és keleti területein, amelyek kapcsolódásánál találjuk Csarodát, ahol a reformátusok temploma a sok hasonló épület között is egyike a legépebben fennmaradt, legszebb példányoknak. Építői a kőnél szerényebb téglanyagból nemcsak a szerkezetet, hanem a díszítést is művészi színvonalon, jellegzetes népi ízzel alakították ki. A mintatéglából készült osztozlop fejezetek és lábazatok a maguk nemében elsőrangú munkák. Hasonló rendeltetésű románkori mintatégla tagozatok és díszítések a művészi központokban sem voltak ismeretlenek,<sup>5</sup> igazi területük mégis a falusi művészet lehetett. A csarodai mintatéglák természetesen ehhez kapcsolódnak. Durvább kivitelben, de ugyancsak téglából készültek a tompaházi és küküllő-



9. Csaroda. Szt. Jeromos, freskó a templom diadalívén

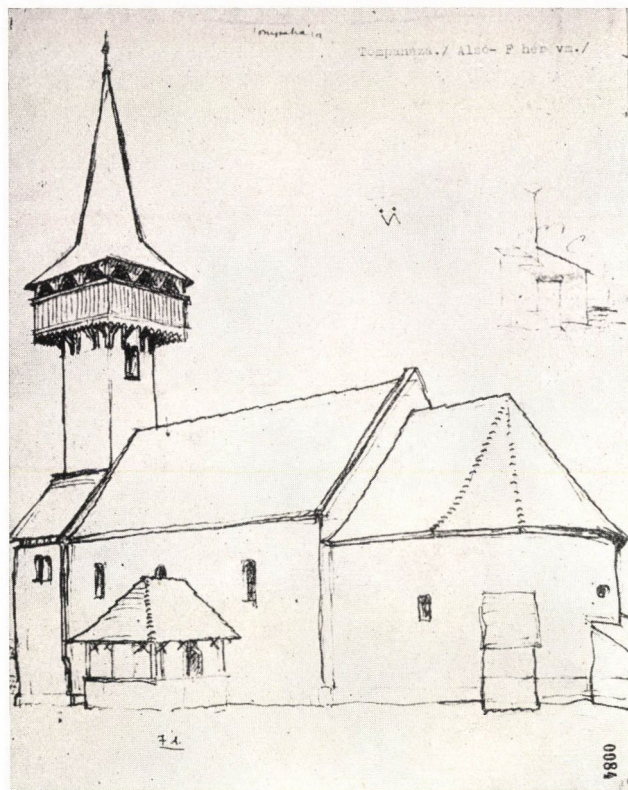
vári téglatemplomok kettős, illetve hármas ikerablakai-nak osztozólcai, amelyeken a jellegzetes csarodai fél-gúlatagozatok is megjelennek Küküllőváron azonos, Tompaházán módosított formában. E részletegyezések mellett a tompaházi református templom alaprajzi és felépítési elrendezése feltűnően emlékeztet a csarodaira. A torony, hajó és szentély egymáshoz való viszonya mindkét templomnál lényegében azonos, bár Tompaházán a szentély félköríves. (10. kép) A nyugati karzat az erdélyi példa emeleti hármas ívétől eltekintve részleteiben is (karzattartó oszlopok kiképzése) szoros kapcsolatot áru-el Csarodával. Az ugyancsak ötszintű középtorony arányai, legfelső két emeletén négy-négy ikerablakkal rendelkező (egy kivételével befalazva) külső kialakítása, magas toronysisakja közeli rokonságra vall. Akad azonban Csarodához helyrajzilag közelebbi párhuzam is. Az Ung megyei Palágy református temploma a csarodai-nak szinte olyan mértékű mása, hogy első ránézésre a nyugati homlokzat összetéveszthető. Az arányok valamivel zömökebbek, a kettős ikerablak-sor hiányzik, az osztozólcai egyszerűbbek és vállkőves megoldásúak, a toronysisak négyfiatornyos. Az eredeti románkori szentélyt a XV. században sokszögzáródású, támpilléres, gótikus szentéllyel cserélték fel, amely a hajófal egyenes folytatásaként, beugrás nélkül épült. Egyébként azonban a palágyi és csarodai templomok édes testvérek. A kegyúri karzatnak dél felé is román részablaka van. Nem kétséges, hogy a két egyházat ugyanaz a mester, illetve műhely építette. A közvetlen műhelykapcsolat Erdély felé is fennállhatott, ha nem is olyan mértékben, mint a palágyi templom esetében. (12.—13. kép)

Az eddigi vizsgálatok a templom kifestését a XIV. század végére teszik. Az alakok rajza és kompozíciója, az elválasztó sávok mértani díszítése, a majuszkulás feliratok valóban mind erre a korra vallanak. Radocsay Dénes helyesen mutat rá a zselizi és csarodai falképek rokonságára,<sup>6</sup> bár az előbbi érthetően finomabb itáliai-ja-ja jellegű, míg a csarodai nehezebb, vidékiebb. Figyelemre méltó azonban Csarodán főként az egyház-atyák és János apostol arcának Giotto művészetére emlékeztető nagyvonalú, erőteljes megoldása. A diadalív szentély felé eső részének kecses szürke indadísze, de főként a három változatú, a függőnyt és az alakok ruháit lazán elborító, egykorú sablonminták nagyon jellegzetesek. Ez utóbbiak más mintákkal ugyan, de lényegükben azonos elrendezésben és rendeltetéssel megtalálhatók az 1954-ben feltárt, XV. század első feléből való nyirbélteki falképeken is. Az ikonográfiai program világos és összefüggő egészet alkot. A szentélybe vezető diadalív a keresztény vallás tételeit magyarázó nagy egyházatyák láthatók, akiknek fejtegetései nyomán nyer értelmet a tizenkét apostol munkája: Krisztus vallásának elterjesztése. Maga Krisztus pedig középen, az oltár felett a sírban állva halottként jelenik meg, mint akinek haláláldozata szerzett a hívők számára üdvösséget. Az Imago pietatis és a hajdan előtte álló oltáron megismétlődő miseáldozat közötti összefüggés nem szorul bővebb magyarázatra. A keleti szentélyablak két női szentje a Krisztusért vértanúságot vállaló keresztény önfeláldozás megtestesítője. Az ábrázolás egésze tehát Krisztus áldozatát, az apostolok által megjelenített krisztusi tanítás elterjedését, a vértanúk e tanításért vállalt bátor kitartását és az egyházatyák minderről szóló magyarázatát szemléltetően, világos előadásban állítja az egyszerű hívők elé. — Az ábrázolás sorrendje is értelmes. A mondanivaló lényege a legelőkelőbb helyre: a szentély tengelyébe, az oltár fölé kerül. Krisztusnak az emberiségért vállalt halála ábrázolása alá az ablak-rézslükbe került a hívő embernek Krisztusért vállalt halálának jelképeként Katalin és Dorottya. A szentély fő mondanivalóját fogják körül a tanítást és annak elterjesztését jelképező apostolok. A papság helye és a hívők helye között közvetítő diadalívén pedig a többiekhez képest legvalószínűbb ábrázolásban találjuk az egyházatyákat az égi tudomány és földi valóság közvetítőiként.



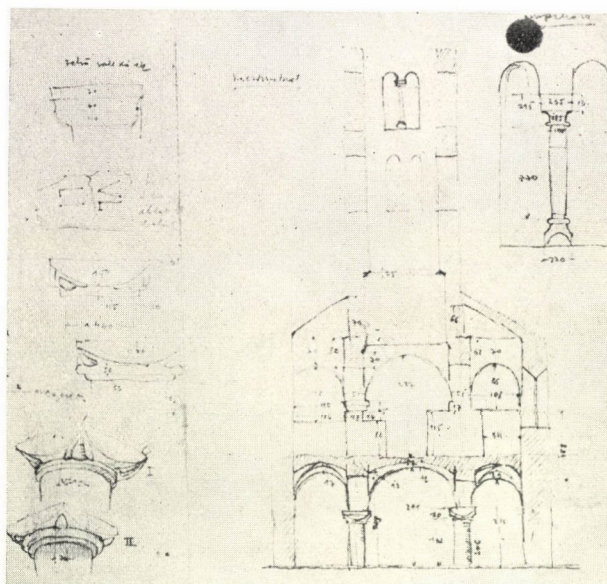
A népi igényeknek megfelelően elkészített, de a hivatalos egyházi körökből kiinduló XIV. századi falfestményekkel szemben az 1642-ből származó virágos festés játékos felületdíszítése maga a nép alkotóképzeletének közvetlen megnyilvánulása. A növényi elemekből álló részarányosan, illetve szabad elrendezésben a fehér mészalapra festett vörös és kék díszítés valamikor lazán boríthatta a templombelsőket. A minták a csupasz falon himzésszerűen jelennek meg a magyar népi díszítő művészet jellegzetes, síkban tartott, változatos rajzi elosztásában. Ez a textiliákra emlékeztető faldíszítésmód a Csarodához nem messze eső Szabolcs megyei Ófehértó r. k. templomában teljesen azonos mintákkal és elrendezéssel került elő 1952-ben a középkori festmények feletti rétegben, az északi hajófal felső részén. Felirata ugyan nem egészen értelmes, de annyi kiderül belőle, hogy egy helybeli népi festő 1641-ben elkészült munkája (HOC OPVS FECIT Q P FEIERTAI/ETIV-DEPVSP/DAK ANO 1641). Nem kétséges, hogy az ófehértói és a csarodai népi festés azonos kéztől származik és a festő először Ófehértón (1641), utána Csarodán (1642) dolgozott. Nagyon valószínű, hogy a további kutatások a környéken máshol is megtalálnák a hasonló vagy esetleg azonos jellegben készített népi festés egyéb példáit. A csarodai és ófehértói népi díszítő festés nemcsak mint a reneszánsz formakincs aránylag korai, teljesen népivé vált változata, hanem azért is nevezetes, mert bizonyítja, hogy a mennyezet- és karzatfestés mellett egy ahhoz hasonló, de kötetlenebb népi díszítő falfestés is kifejlődött ugyancsak azonos gyökérből: a reneszánsz művészetből. A csarodai és a hozzá kapcsolódó népi falfestés nyilván a himzések mintakincsével áll összefüggésben, s a himzéseken található formáknak, sőt azok elrendezésének is felnagyított, falra való alkalmazása.

\*Felmerül a kérdés, hogy a csarodai templom fentebb kifejtett különleges építészeti és falfestészeti értékei milyen történeti körülmények között keletkeztek. Csaroda, eredeti nevén Csernavoda (fekete víz, a templom környéke ma is mocsaras) a Káta-nemzetség egyik ágának birtoka volt. Az ág őseinek, Ráfáelnek nevével már 1216-ban találkozunk. II. András király Mere comesnek adja a Szatmárban lakó németek helységéből Nichola földjét. Ennek határjárásában szerepel Ráfáel comes földje és malma a Tur vize mellett.<sup>7</sup> Ráfáel fia Gábor 1261-ben Szatmár megyei birtokait illetően Tamás nevű fivére fiával, ugyancsak Ráfáellel megegyezett.<sup>8</sup> 1284-ben ugyanezt a Gábort mint a Káta nemzetség tagját (»Gabriel de genere Kata») említi egy egyezséglevel. Ezt írja át Nagy Lajos 1350-ben »Johannes filius Thome de Lazar», 1364-ben pedig »Stephanus filius Stephani de Chernouoda, Nicolaus vterinus frater» és rokonai kérésére.<sup>9</sup> A Káta-nemzetség Ráfáel fia Gábertől származó ága Csernavodán először 1312-ben szerepel. Ekkor »Johannes, Stephanus, Thomas et Georgius filii magistri Johannis filii Gabriany de Bereg» tiltakoznak »Symon filius Suprun de Guth» és társai ellenében falujuk, Csernavoda lerombolása, valamint ingó javaik elvitele miatt (»super villam eorum/sc. Johannis, Stephani etc.) Churnauada vocatam potencialiter veniendo, eandem penitus destruxissent, vniuersa bona in eadem inuenta tam mobilia quam immobilia omnino abstulissent».<sup>10</sup> Az 1312-ben szereplő János fia István fiai az 1364-ben említett István és Miklós. Ezek utódai magukat következetesen Csernavodának nevezték. Az 1312-i oklevélből kitűnik, hogy Csernavoda Gábor unokáinak birtoka. Mivel az 1284-i oklevél Gábort Beregből származónak írja, feltehető, hogy Csaroda már Gábor idejében a Káta-nemzetségé volt. Az atyafiak között tartott első osztály 1323-ból ismeretes, amelyben Papi, Fejércse és Csaroda szerepel.<sup>11</sup> A XIV–XV. században számos oklevél szól a család Csernavodát illető birtokügyeiről.<sup>12</sup> 1505-ben Csernavodai Egyed leányai, Anna és Erzsébet tiltakoznak a csarodai udvarház Cékei Márton részéről történt megtámadása ellen.<sup>13</sup> A fenti adatok, valamint a Káta-nemzetség ez ágának Csernavodáról való elnevezése arra vallanak, hogy Csarodán lehetett ez egyszerű köz-



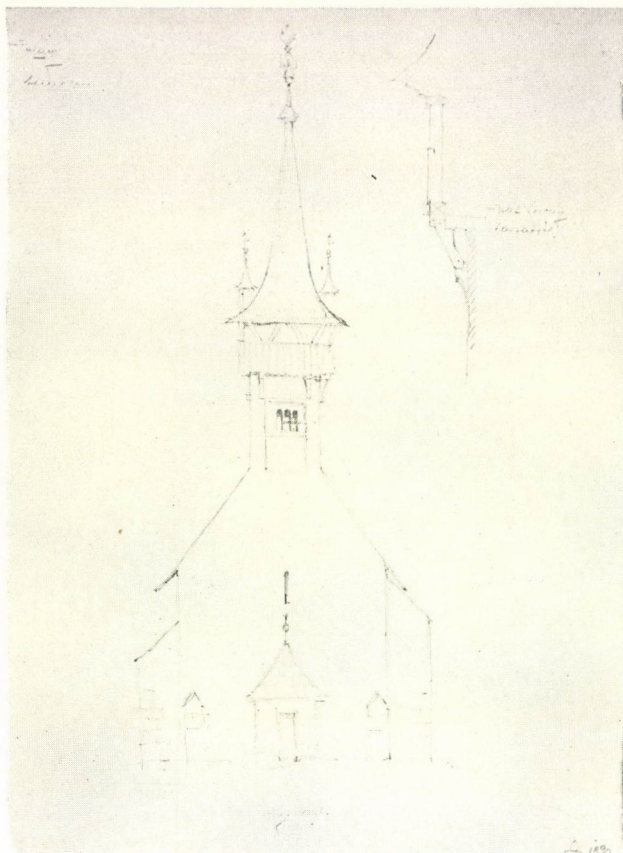
10. Tompaháza. Ref. templom. Debreczeni László rajza

nemesi család nem nagy kiterjedésű Bereg megyei birtokainak központja. A kitűnő művészi értéket képviselő Árpád-kori falusi egyház alapítása és megépítése a XIII. század közepén nyilvánvalóan összefügg a földesúr gazdasági és társadalmi viszonyaival. A templom ott létesült, ahol a kegyúr számára legalkalmasabb volt, és olyan építészeti szerkezettel, amely a szerényebb igények és lehetőségek keretei között is kellő hangsúllyal juttatta

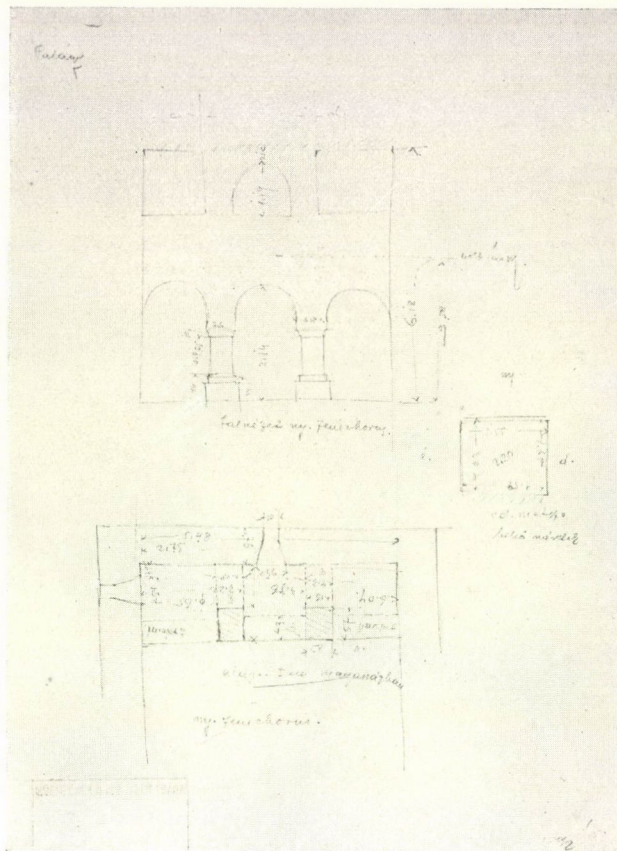


11. Tompaháza. Ref. templom metszete és részletei Debreczeni László felvételi rajza





12. Palágy. Ref. templom. Möller István felvételi rajza 1892



13. Palágy. Ref. templom karzata. Möller István felvételi rajza 1892

érvényre az épület kegyúri eredetét és rendeltetését.<sup>14</sup> A csarodai templomról csak egy középkori adatot ismerünk, amely 1363-ban Benedek helybéli plébánost említi mint egy daróci és petei leánynegyed-ügyben az egri püspöki helynök kiküldöttjét (*«Benedictus de Charna- uada sacerdos et ecclesie rector»*).<sup>15</sup> A templom védő- szentje ismeretlen. Az építető a fenti adatok figyelembe vételével mindazonáltal Ráfáel fia Gábor személyében valószínűsíthető.

A csarodai egyház nemcsak formai, hanem történeti szempontból is párhuzamba állítható a palágyival. Ez utóbbi a Palágyi-család birtokközpontjában épült a csarodaival egy időben. A leleszi konventnek a Palágyiakkal kapcsolatos oklevelei világosan elárulják, hogy a család udvarháza Palágyon volt. 1374-ben Palágyi János, Domokos és egy másik János palágyi birtokán élő jobbágyainak Szelemenci Mihály és társai kárt okoztak. 1386-ban Ruzskai Bátor János megtámadta a palágyi udvarházat. Az udvarház a XV. században már bizonyára kőből lehetett, mert 1472-ben Csaholyi András és társai Palágyi Simon udvarházát körülsán- colva hosszabb ostrommal vették be (*«domum et curiam eiusdem exponentis (sc. Simonis) in eadem possessione Palagh... circumuallantes et diucius expugnantes»*).<sup>16</sup> A Szt. Mihály tiszteletére épült plébániatemplom Palágyi János és Pál 1462-i birtokegyezségében szerepel. Ebből tudjuk, hogy a templom néhai Palágyi Mihálynak, János apjának udvarházával szemben emelkedik (*«ex parte domus seu curie proprie prefati quondam Michaelis de iamdicta Palag ex opposito ecclesie Beati Michaelis Archangelii in eadem constructe»*).<sup>17</sup> Az udvarház és kegyúri templom egymáshoz való közelsége a földesúr alapítói és építetői szerepének fontosságát éppúgy kifejezi, mint birtoka területén fennálló gazdasági és

társadalmi vezető helyzetét. Az udvarház nemcsak lakás, hanem a birtokszervezet középpontja, a kegyúr által emelt templom pedig a jellegzetes megoldású nyugati karzat által a földesúrnak az egyházi életben is betöltött különleges jogaira, familiárisai és jobbágyai feletti hierarchikus elsőbbségére szolgáltat beszédes bizonyítékot. A Palágyiak templomalapítói tevékenységére közvetlen adat is maradt. Másik közeli Ung megyei birtokon Darmán állt egy kápolna, melynek építetőjeként egy 1399-i oklevél Palágyi Miklós fia, Jánost nevezi meg. Az oklevél elmondja, hogy Palágyi János állítása szerint a tarnóci Szent Imre-templom plébánosa a darmi kápolnában hetenként három misét köteles mondani. Kozma tarnóci plébános azonban e kötelezettségének nem akar eleget tenni annál kevésbé, mert kegyura Mezőbényei Kázmér fia Tamás ezt neki meg sem engedi. A vitában a zempléni főesperes olyan ítéletet hoz, amely a tarnóci plébánost felmenti a darmi kápolnában való misézés alól.<sup>18</sup> Ez az eset is világosan mutatja, hogy a kegyúrnak a maga birtokán a kegyurasággal összefüggő egyházi vonatkozásokban milyen döntő szava volt. A Palágyiak kegyuraságával kapcsolatos adatok szerencsésen egészítik ki a csarodai templom történetének hiányait, s ez utóbbi egyház építése és élete szempontjából a palágyival lényegében azonos következtetéseket engednek meg. Míg a Palágyi család még a XVIII. században is Palágyon birtokos, a Csernavodaiak a XVI. század legvégén fiágon kihalnak.<sup>19</sup> A birtok és a kegyuraság a leányági leszármazókra száll. A XVII. században a Lónyay-, Perneszy-, Bay-családokat, a XVIII. században a velük rokon Rhédeyeket találjuk Csarodán, amelynek mai elnevezése a régi Csernavoda helyett a XVII. századtól használatos (vö. a leleszi konvent elenchusainak XVII. századi okleveleit



és a szentély említett bekarcolását). A templom szentélyének építáriumán szereplő Rhédey Ferencről és a mennyezet felirata által említett fiáról, az ifjabb Ferencről a leleszi konvent levéltárának elenchusaiban többször olvasunk.<sup>20</sup>

A csarodai templom a fentiek szerint a XIII. század közepén a Káta-nemzetség alapítása. Valószínű építetője Ráfél fia, Gábor, akinek egyenes leszármazói a XIV–XVI. században élő Csernavodai-család. A templom szentélyét és diadalívét a XIV. század vége felé egységes ikonográfiai programmal festették ki. A hajó középkori festéséről nem maradt nyom. A XV. században az eredetileg lapos mennyezetű szentély bordás keresztboltozatot<sup>21</sup> és támpilléreket kapott anélkül, hogy az épület eredeti románkori jellege lényegesen megváltozott volna. Ekkor készült a csúcsíves sekrestye-ajtó is. A templom egész középkori története tehát a Csernavodai-család tevékenységéhez kapcsolódik. Bár az egyház a hitújítás következtében a reformátusoké lett, a falfestmények a bekarcolások tanúsága szerint még a XVII. század első harmadában szabadon álltak (1632-i bekarcolás). A lefedés nyilván 1642-ben következett be, amikor Perneszy Gábor kegyurasága idejében a belső és részben a külső is elnyerte népies, virágos faldíszítést.<sup>22</sup> A sekrestyét valószínűleg szintén ekkor bontják le s falazzák el a gótikus bejárat. A XVIII. századi berendezés (szószék, kazettás mennyezet, karzatmellvéd és feljáró, ajtószárny, persely, építárium) az idősebb és ifjabb Rhédey Ferenc nevéhez fűződik.<sup>23</sup> Ugyancsak a XVIII. században készült a harangláb és a toronysisak, bár ez utóbbi lehet régebbi is. A torony és a templom részbeni helyreállítása 1901–1902-ben történt. 1901-ben szabadította ki Gerecze Péter a középkori és 1642-i falfestmények nagy részét. Ezeket Huszka József 1902-ben konzerválta.<sup>24</sup> Az 1939-i javítás után a műemléki hatóság 1952–53-ban tárta fel a diadalív belső festett díszét és a szentély, valamint hajó addig elfedett festménytöredékeit. A templom héjazatának zsindeivel helyreállítása 1953 végén történt meg.

A templom történeti és művészeti fejlődése nemcsak önmagában érdemel figyelmet, hanem olyan szélesebb körű következtetések levonására is alkalmas, amelyek Árpád-kori és egyáltalában középkori falusi építkezéseink gazdasági, társadalmi és műveltségi forrásaira, viszonyaira és célkitűzéseire, anyagi és szellemi alapjaira élesebb fényt vetnek. Ezáltal érzékelhetővé válik középkori művészetünk formai elemeinek és értékeinek a feudális magyar falusi élettel való mélyebb és szervezettebb összefüggése.

ENTZ GÉZA

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Lehoczky T., Csaroda. Vasárnapi Ujság 1863. 308. A közölt fametszeti kép a haranglábát is a templom sisakjához hasonló, magas, vékony toronysisakkal ábrázolja. A harangláb mai sisakja tehát 1863 után készült. — Ugyanez a kép látható a Nagy Miklós által szerkesztett Magyarország képekben c. könyvben is (Pest, 1870, II. 329). — Lux G., A Nyírség középkori építészeti emlékei. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye (1940) 47–50. sz.

<sup>2</sup> A koronás női szent jobbában fonott kosarat, baljában pálmaággat tart. Gerecze Péter benne Szt. Erzsébetet véli felismerni (Műemléki irattár 377/1901). Erzsébet azonban nem volt vértanú, s így pálmaág nem illeti meg. A kosár mint attributum arra vall, hogy a női szent vértanú Dorottyt ábrázolja.

<sup>3</sup> Felirata a következő:

Tekintetes Nemzetes és Vitézlő Idősbbs  
KÍSRHEDEI RHEDEI FERENTZ UR  
EPITAPHIVMA:

Kérdehd uton járó, ez helyben ki nyugszik?  
Gyászós sir bolytában itten ki aluszik?  
Ide temettetvén csendesen ki fekszik?  
Alább irt versekkel rendesen ki tettzik.  
Méltóságos vérből lévén fényeskedett,  
Fénlő hírrel nével földön ékeskedett,

Drága virtusokkal szépen nevelkedett,  
UR RHEDEI FERENTZ ez sirban tétetett,  
Ez világban midőn itt számos időket  
Számált volna ötven nyöltz esztendőket,  
Kikben szenvedhetett szomorú felhőket,  
Ki mula, s nem éle következendőket.  
Nem érheté itten, lelke most menybe ment,  
Holott a Krisztussal országol minden szent;  
Drága érdemével benne hívót meg kent;  
Vég nélkül vénekkel ott éneklí szent szent  
Ezer hét századik idő hogy kezdetett,  
Boldogul kimult UR akkor születetett;  
Huszon kettődik nap hogy szent György érkezett,  
Foljó ötven nyöltz ban élte végezettett.

<sup>4</sup> Menci, V., Stredoveka architektura na Slovensku. Praha-Presov 1937, Zobordarás képe X. 15 és XII. 17. Alaprajza 127. Pominóc képe XII. 18 és XIII. 19. Alaprajza 130. Almágy képe LXXII. 102. Alaprajza 318. Garamszentgyörgy képe LXXIX. 112. Alaprajza 331. — A felsőregmeci református templom képét közli Korompay Gy., Középkori eredetű református templomok és templomerődök. Magyar református templomok. Bp. 1942, 18.

<sup>5</sup> Gerevich L., Seidl K., Holl I., Megjegyzések a budai vár XIII. századi építéstörténetéhez. Művészettörténeti Értesítő (1953) 215, 217.

<sup>6</sup> Radocsay D., A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954, 47. l., LXVI–LXXI. t.

<sup>7</sup> Szentpétery. Kr. jegyzék 309. sz. Karácsonyi J., Magyar nemzetségek. II. 318.

<sup>8</sup> Zichy Okmánytár. I. 11–12. Szentpétery. Kr. jegyzék. 1774.

<sup>9</sup> Zichy Okmánytár. II. 426–427. és III. 273–275.

<sup>10</sup> Uo. II. 136–137.

<sup>11</sup> Uo. II. 248–249.

<sup>12</sup> Uo. II. 365–366, 448–450, 477–478. A leleszi konvent levéltárának elenchusai az Orsz. Levéltárban. 1412. f. 12. nr. 6; 1469. f. 27. nr. 12. 1494. Prot. II. fol 208 b. Ez utóbbi eredetijéről fénykép is van.

<sup>13</sup> Uo. 1505. nr. 10. és nr. 26.

<sup>14</sup> Gyakori eset, hogy falazott karzat helyett a hajó nyugati végében csak fából készült karzat volt. Ilyenkor természetesen a középtorony elmaradt. A hajóból és szentélyből álló, torony nélküli falusi templomok túlnyomó részének kegyúri karzata fából készült. A karzattartó gerendák olykor kőgyámokra támaszkodtak. A harangot a templom mellé emelt, ugyancsak fából készült haranglábban függesztették fel. A fából készült kegyúri karzat a legegyszerűbb megoldás.

<sup>15</sup> Zichy Okmánytár. III. 219.

<sup>16</sup> A leleszi konvent levéltára. Orsz. Levéltár fényképgyűjtemény. Acta anni 1374. nr. 6. 1386. nr. 8. 1472. nr. 3.

<sup>17</sup> Uo. Prot. IV. fol. 71 b.

<sup>18</sup> Uo. Acta anni 1399. nr. 20.

<sup>19</sup> Leleszi elenchus. Prot. IV. fol. 44. 63–64.

<sup>20</sup> Lehoczky T., Bereg vármegye monographiája. Ungvár. 1882, III. 189–190. Leleszi elenchus. IX. köt. 1737, 1739, 1749, 1752, 1759, 1764.

<sup>21</sup> A szomszédos Nagylónya református temploma ugyancsak románkori négyszögű szentélyének keresztboltozata a csarodai egyház szentélyboltozatával részleteiben is azonos (borda, gyámkövek, zárókő), s így azonos műhely terméke.

<sup>22</sup> A középkori falképek lemeszelése a XVII. század 30-as, 40-es éveit folyamán a protestáns puritán felfogás szigorodása következtében általános jelenség. Vö. Entz G., A széki református templom. Kolozsvár 1947, 39.

<sup>23</sup> A csarodai templom ajtószárnyának megoldása közeli rokon a nagylónyai és mándi református templomokban található ajtószárnyakkal. A csarodai padok és karzatmellvéd hurkolt sarkú keretdíszre pedig a vámosoroszi református templom karzatán és a mándi egyház padelőin tér vissza. Ugyane templomok szószék-koronái is közel állnak egymáshoz, bizonyosságul annak, hogy a XVIII. század második felében az egész környék igényét azonos iskolázottságú és lényegében azonos formakincset használó asztalosok elégítették ki. E vidék asztalosművészete viszont szervesen kapcsolódik az erdélyi XVIII. századi asztalosművészethez.

<sup>24</sup> Műemléki irattár 377/1901 (Gerecze első szakszerű és részletes leírása a templom épületéről és falfestményeiről), 342/1902 és 422/1902 (Huszka jelentése). — A palágyi templomot Möller István 1892-ben, Sztéhló Ottó 1894-ben vizsgálták meg. Műemléki irattár 40/1892 és 149/1894.



Szelepcsényi György (1595—1685) esztergomi érsek, királyi kancellár, helytartó, többszörös követ sokoldalú tevékenysége mellett mint művész is maradandót alkotott. A bonyolult kül- és belpolitikai helyzetekben józan ítélőképességgel és különleges diplomáciai érzékel helytálló államférfi műkedvelő rézmetszői gyakorlatának ismert emlékei hazai viszonylatban elsőrangú művek.

A magyar rézmetszéssel foglalkozó irodalom Szelepcsényinek sokáig csak két portréját ismerte.<sup>1</sup> 1937-ben jelent meg az első tanulmány,<sup>2</sup> amely Szelepcsényi művészi oeuvrejének összeállítását, metszeteinek elemzését és értékelését nyújtja. E tanulmányban ismertetett öt műve alapján Szelepcsényit ma a XVII. század legnagyobb magyar rézmetszőjeként tartja nyilván a szakirodalom.

Az Országos Széchényi Könyvtár egyik régi magyar nyomtatványában — Pázmány Péter, *A római anyaszentegyház szokásából minden vasárnapokra ... rendelt evangéliumokról prédikációk*. Nagyszombat 1695. (Hörmann János. RMK. I. 1482) — Szelepcsényi György eddig ismeretlen rézmetszete bukkant fel.<sup>3</sup> Ugyanennek a kiadásnak a Széchényi Könyvtárban meglevő három másik példányában nem található a szóbanlevő metszet.

A címlap elé illesztett, lapnagyságú rézmetszet (1.



1. Pázmány Péter, *A római anyaszentegyház szokásából minden vasárnapokra ... rendelt evangéliumokról prédikációk* (Nagyszombat, 1695) címképe

kép) mérete 258 × 158 mm. A kompozíció keretét oldalt két erőteljesen profilált talapzatra helyezett oszlop, fent pedig két szimmetrikus elhelyezésű, levéldíszes voluta alkotja. A timpanonszerű lezárást helyettesítő voluták között a holdsarlón lebegő Madonna látható. Fejét csillogokkal ékesített dícsfény övezi, jobb kezében jogar, baljával a gyermek Jézust öleli magához. A Madonna lábánál két szimmetrikus elhelyezésű, könnyedén a párkányra támaszkodó puttó a PATRONA VNGARIAE felirattal ellátott mondatzalagot tartja. A voluták ívelődő, külső pereméhez egy-egy babérkoszorús leányalak támaszkodik. Mindkettőn földig érő bő köpeny; előre nyújtott kezükben Pázmány Péter címerének jellegzetes díszé, a struccoll-koszorú látható.

Az oszlopok elé, a magas talapzatra, jobbról I. István, balról Adalbert püspök alakját helyezte a metsző. Az ábrázoltak alatt »S. STEPHANVS REX APL. VNG.«, illetve »S. ADALBERTVS EPVS ET M. APL. VNG.« felirat olvasható.

I. István királyt a XIII. századtól a XIX. század elejéig uralkodó szokás szerint<sup>4</sup> őszhajú, szakállas, idős emberként mutatja a metszet. István királyról »középmagas, de zömök és erőteljes alakot kell feltételeznünk«.<sup>5</sup> Szelepcsényi István királyra megfelel ennek az elképzelésnek. A szemből ábrázolt, de egy kissé a metszet középpontja felé forduló király fején zárt liliomos korona; öltözete süjtásos, térd alá leérő dolmány és mintás brokát köpeny. Baljában jogart, jobbában — országalma helyett — keresztet tart. A király arcát ősz haj és szakáll keretezi. A magas homlokú és erőteljes szemöldökű arcon a borongós, szomorúan maga elé tekintő szempár tolmácsolja leginkább a király emberi lényegét. Szelepcsényi a király külső megjelenésének és jellemének megrajzolásában hű maradt a sokszázados tradícióhoz.

Adalbert püspök magasabb, szikárabb alakját mellén csattal összefogott, mintázott brokát köpeny burkolja. Fején püspöksüveg, jobbában könyvet tart, bal kezét magyarázólag felemeli. Keskeny, beesett arcát dús szakáll veszi körül, amibe beleolvad lelőgő hosszú bajusza. Határozott, komoly tekintete István királyra irányul, bal kezének gesztusa pedig a Patrona Ungariaera való utalásként is felfogható.

A talapzatokat Magyarország — négy pólját és a hármass halomra helyezett kettős keresztet ábrázoló — címere díszíti. A volutás, barokk címerpajzs felett zárt, liliomos korona látható.

Az eddigiekben ismertetett keret téglalap alakú kompozíciót fog közre, amely a Szent családot, a tridentit zsinat után elterjedt ikonográfiai típus szerint, természetfeletti szimbolumként ábrázolja. A kép középpontjában a Mária és József által közrefogott gyermek Jézus áll. Mária leányos szépségű, bájos fejről hosszú kendő omlik alá, alakját derékban összefogott ruha és átvett köpeny takarja. József hasonló öltözete fölé vállra vetett vastag köpeny borul; lábán saru. Keskeny arcát hosszú, fürtös haj és szakáll veszi körül. Mindhármuk fejét finoman kimunkált dícsfény övezi. A gyermek Jézus felett — ugyancsak dícskoronában — a Szentlelket jelképező galamb és a felhőkből kiemelkedő Úr alakja lebeg.

A három tagból álló Szent család ebben a kompozícióban a Szentháromság szimbóluma, földi, emberi megjelenése.<sup>6</sup> Ennek az ikonográfiai típusnak egyik legismertebb képviselője Murillónak a müncheni Heinemann-képtárban őrzött Szent családja.<sup>7</sup>

A Szent család kompozíció alatt, volutákkal díszített keretben, a Pázmány-címer struccoll-koszorújának alsó részlete látható. A címer két oldalán a bíborosi kalap bojtjai hullnak alá. A Pázmány-címer felső részének helyére utólagos átalakítással Illyés Andrásnak, Erdély katolikus püspökének címere került. A címer magyaros öltözetű, csizmás, főveges vitézt ábrázol, amint kivont karddal egy ágaskodó medvére készül süjtani. A címer





2. Illyés András, Szerzetesi tökéletességnek... gyakorlatossága (Nagyszombat, 1708) címképe



3. Szelepcsényi György: IV. Ferdinánd arcképe

feletti püspöksüveg és pásztorbot már teljesen bele-nyúl a gyermek Jézus a akjába.

A rézmetszet nyilvánvaló átalakítására a kettős mesterjelzés derít fényt. A jobboldali talapzat alján elhelyezett »Geor. Szelepchényi inv. et fecit« jelzést két vonás fedi; a szöveg ennek ellenére kivehető. A Pázmány-címer középpontja és a jobboldali talapzat között egy másik elmosódott mesterjelzés olvasható: »HF. de Langraffen sc. Tynavia«.

Frank von Langgraffen bécsi rézmetsző<sup>8</sup> az 1700-as évek táján számos metszetet készített a nagyszombati Hörmann-nyomda számára. A legtöbb Hörmann-kiadvány díszé tőle való. A Bécsben és Nagyszombatban egyaránt kedvelt, s megrendelésekkel elhalmozott mester-metszeteinek túlnyomó többsége finom kivitelű, kvalitásos alkotás.

A bemutatott rézmetszet — mint említettük — a Hörmann-nyomda 1695-ben megjelent Pázmány-kiadványának díszé. A metszet átalakítása tehát feltehetőleg 1694—1695-ben történt. Az eredeti Szelepcsényi-metszet keletkezési idejére vonatkozólag semmiféle támponttal nem rendelkezünk.

A szóbanlevő rézmetszetnek Szelepcsényi és Frank von Langgraffen műveivel való stíluskritikai összevetése arról győz meg, hogy nemcsak Illyés András címere, hanem az egész középső kompozíció Frank von Langgraffen alkotása. A Szent család kompozíció kerete és a kétségkívül Szelepcsényitől származó — István király és Adalbert püspök alakjával díszített — architektonikus keret között közel 5 mm széles, kimunkálatlan fehér sáv húzódik. Az átalakítás nyomai észlelhetők az oszlopfők feletti tagozat belső kiképzésénél is. A baloldali talapzat

belső részénél pedig tisztán kivehető, hogy az eredeti metszeten ezen a helyen párkány kötötte össze a két talapzatot.

Frank von Langgraffennek feltehetőleg gyorsan kellett szállítania a metszetet, s ezért nem fordított gondot az átalakítás következetes és precíz keresztülvitelére. Csak ezzel magyarázható, hogy új lemez készítése helyett megelégedett Szelepcsényi mesterjelzésének egyszerű áthúzásával s Illyés András címerének erőszakolt beillesztésével.

Visszatérve a középső kompozíció szerzőségének kérdésére, mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy a Szent család tagjai és István király vagy Adalbert püspök alakja között szembetűnő rajzbeli és kivitelezési különbségek észlelhetők. Szelepcsényi két álló alakját meglehetősen merev tartásban ábrázolta. A Szent család tagjai ezzel szemben természetes, könnyed mozgásúak. Ruházatuk sem oly merev; a lágyan, puhán aláomló redőzet alól kitetszik a test mozdulata és formája. Különösen szembetűnő Mária kendőjének lágy fodrozódása.

Különbség észlelhető az arcábrázolásoknál is. Szelepcsényi alakjainak jellemét néhány határozott vonással jelezte. A jóval finomabb, árnyaltabb mintázású Szent család kompozíció fejlettebb technikával dolgozó, későbbi mester alkotása.

Szelepcsényi István királyt és Adalbert püspököt a szentek képi megjelenítésénél szinte kötelező dicsfény nélkül ábrázolta. A Szent család mestere ezzel szemben hajszálfinom, hosszú sugarakból képzett dískoronával vette körül kompozíciója mindegyik alakját. Ugyanezt a jellegzetes dicsfényt látjuk viszont Frank von Langgraffen »In Nomine Patris et Filij et Spiritus Sancti«



című metszetén, amely Illyés András *Szerzetesi tökéletességnek ... gyakorlatossága* című művének 1708. évi nagyszombati kiadását (RMK. I. 1753) díszíti (2. kép).

Ez az illusztráció nemcsak a rézmetszés technikájában, hanem típusaiban is igen közel áll a Szent család kompozícióhoz. A két metszeten — az eltérő beállítás ellenére is — szembetűnően hasonló az Atyaisten portréja. A gyermek Jézus arca a fürtös angyalfejekkel, József arctípusa pedig Jézus profilban ábrázolt portréjával mutat rokon jegyeket. A méretbeli eltérések ellenére csaknem azonos a két metszeten a galamb ábrázolása is.

Metszetünk Szelepcsényi művészi karakterétől eltérő Szent család kompozíciója tehát Frank von Langgraffen mesterjelzése nélkül is megnyugtatóan beilleszthető volna a népszerű nagyszombati rézmetsző alkotásai sorába.

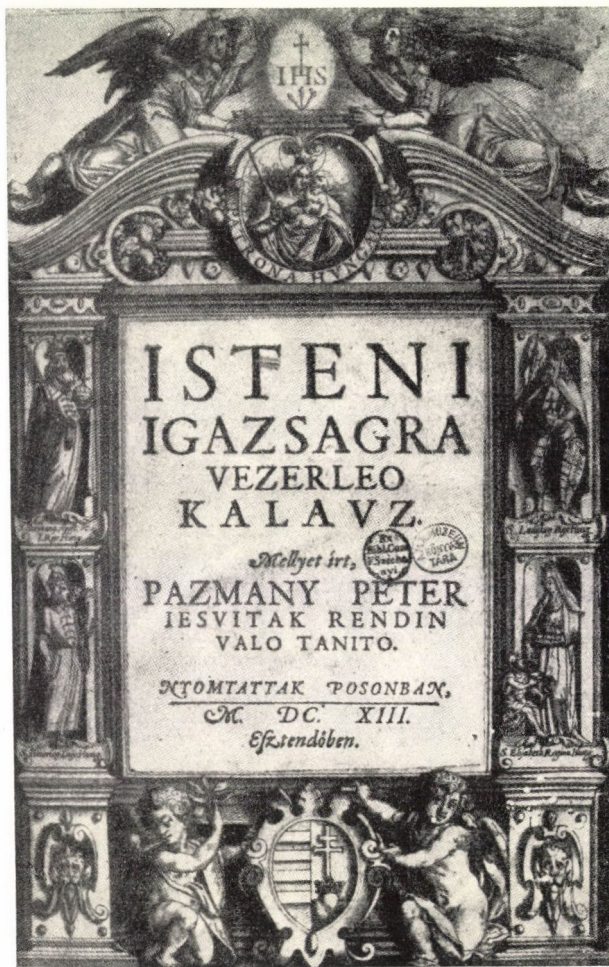
Frank von Langgraffen közreműködésének tisztázása után meg kell kísérelnünk a Szelepcsényi-metszet keletkezési idejének meghatározását és a művész oeuvrejébe való beiktatását.

Szelepcsényi — portréinak gazdagon díszített kereteihez hasonlóan — ezt a kompozícióját is mintakép után készítette. Pázmány Péter *Isteni igazságra vezérlő Kalauzának* 1613. évi pozsonyi kiadásában (RMK. I. 443) jelent meg az F. I. kézjegyről ismert mester címlapkerete (4. kép), amit Szelepcsényi bizonyára jól ismert. E metszetnek Binderharter Tóbiás német rézmetszőtől származó átdolgozása Pázmány *Kalauzának* 1623. évi pozsonyi kiadásában (RMK. I. 532) került forgalomba.<sup>9</sup>

Szelepcsényi metszete az F. I. mester művéhez áll közelebb, amelyen a négy fülkére tagolt oldalfalat fent ugyancsak két voluta zárja le. A voluták között a Patrona Hungariae-ábrázolás, a voluták külső peremén pedig két angyal fekvő alakja látható. A fülkébe I. István, I. László, Imre herceg és Árpádházi Erzsébet alakját helyezte az ismeretlen metsző. A keret alsó részében két puttó a magyar címet tartja.

Szelepcsényi a kis egységekből álló, bonyolult kompozíciót művészi szemléletéhez és rézmetszői képességének korlátaihoz illően leegyszerűsítette. Elhagyta a fülkés tagolást s az impozánsabb oszlopos háttér elé István király és Adalbert püspök nagyobb méretű alakját helyezte. Mellőzte a címertartó puttók ábrázolását is. Szelepcsényi »a bonyolult dolgokat és helyzeteket világos meglátással és áttekinthetőséggel leegyszerűsítő... ember típusa».<sup>10</sup> A bemutatott metszet ugyanezt példázza: mestere a könnyen áttekinthető, világos kompozíció és a mondanivaló lényegét sommázó előadásmód kedvelője. Jelen esetben a mintakép zsúfoltságának leegyszerűsítésében monumentálisabb hatásra való törekvés is észlelhető.

Az ismertetett metszet Szelepcsényi művei sorában az 1634-ből keltezett Pázmány-portré keretdíszéhez (5. kép) áll legközelebb.<sup>11</sup> A szerkezet hasonló felépítésén túlmenően rokon a két nagyméretű alak elhelyezése és beállítása. István király és Adalbert püspök alakja azonban — a király kezének bántó elrajzolása ellenére is — az emberábrázolás fejlettebb fokát képviseli, mint a



4. Pázmány Péter, *Isteni igazságra vezérlő Kalauz* (Pozsony, 1613) címlapja



5. Szelepcsényi György: Pázmány Péter arcképe



Pázmány-portré allegorikus nőalakjai. Hasonló mester-ségbeli felkészültségről tanúskodik a ruhák anyagszerűségének érzékeltetése. Szelepcsényi — feltehetőleg 1654-ben<sup>12</sup> metszett — IV. Ferdinánd mellképén (3. kép) a ruházat és a különböző anyagok ábrázolása összehasonlíthatatlanul érzékesebb és művészebb. Az utóbbi metszet — mintakép után készült<sup>13</sup> — könnyedebb, barokk kerete a Patrona Hungariae-ábrázolás nyugalomra épült szerkezetével szemben is nagyobb szakmai felkészültséget igénylő alkotás.

Fenti megállapítások összegezeként Szelepcsényi most ismertetett metszetének helye az 1634-ből keltezett Pázmány-portré és IV. Ferdinánd mellképe között jelölhető meg. Egyike lehet azoknak a metszeteknek, amelyeket a műkedvelői lelkeséggel, de művészi igényességgel, szórakozásból metsző Szelepcsényi az említett két metszet keletkezési ideje között eltelt húsz év alatt készíthetett. A Pázmány-címer alkalmazásából feltehető, hogy ez az alkotás még Pázmány — Szelepcsényi nagy pártfogója — életében, azaz 1637 előtt keletkezhetett.

A bemutatott metszet Szelepcsényi rézmetszői kvalitásának és művészi önismeretének újabb bizonyítéka. Egyben igazolja azt a feltevést,<sup>14</sup> mely szerint Szelepcsényi ma ismert és határozott tudásbeli gyarapodást mutató rézmetszeteinek egymásutánja folyamatos művészi munkában formálódott.

SOLTÉSZ ZOLTÁNNÉ

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Az ismert két metszet: Pázmány Péter 1634-ben keltezett portréja és Szelepcsényi önarcképe. Szelepcsényi rézmetszői tev-

kenységére vonatkozó irodalmat I. Pataky D., A magyar rézmetszés története. Bp. 1951, 228.

<sup>2</sup> Vayer L., Szelepcsényi György, a művész. Domanovszky-emlékkönyv. Bp. 1937, 643—663.

<sup>3</sup> A metszetre Sajó Géza hívta fel a figyelmemet. Lepold Antal és Pataky Dénes ismerte a metszetet Illyés András, *Keresztényi életnek példája* (Nagyszombat 1705, RMK. I. 1707.) című művéből; a kettős mesterjelzés azonban elkerülte figyelmüket. Lepold (Szent István király ikonográfiája. Szent István (emlékkönyv. Bp. 1938, 139.) az Illyés-kiadásban látható »Bis Tóbiás« jelzetű másik rézmetszettel együtt ezt a metszetet is Binderharter Tóbiás műveként írja le. Pataky viszont [i. m. (I. 1. j.) 168. l., 24. sz.] a szembetűnőbb jelzés alapján a metszetet Frank von Langgraffen oeuvrejébe sorolja.

<sup>4</sup> Lepold i. m. 115.

<sup>5</sup> Uo. 116.

<sup>6</sup> Måle, É., *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris 1932, 312.

<sup>7</sup> Uo. 312. l., 185. kép.

<sup>8</sup> Pataky i. m. (I. 1. j.) 166—168.

<sup>9</sup> Binderharter e metszetet több ízben is átalakította. I. Pataky i. m. 82.

<sup>10</sup> Vayer i. m. (I. 2. j.) 648.

<sup>11</sup> A feliratot tartó puttók típusban és kivitelezésben is eltérnek e metszet címetartó puttóitól; Szelepcsényi első Pázmány portréjának volutás keretét azonban rendkívül hasonló angyalok díszítik.

<sup>12</sup> Vayer i. m. (I. 2. j.) 655.

<sup>13</sup> A keret Egidius Sadeler németalföldi metsző Báthory Zsigmondot ábrázoló metszetének keretdisze után készült. I. Vayer i. m. 655—656.

<sup>14</sup> Uo. 654.

## KÜLFÖLDI MAGYAR KORTÁRSÁK MÁNYOKI ÁDÁMRÓL

Mányoki Ádámnak honfitársaihoz, elsősorban Ráday Pálhoz írt levelei szép bizonyítást adják a művész magyarságának, idegenből való hazavágyódásának és hazájával való szoros kapcsolatának.<sup>1</sup> Ugyanez teszi érdekessé azokat a megjegyzéseket, amelyeket külföldre szakadt és Drezdáig eljutott magyarok leveleiben olvashatunk róla. Ezekből ugyanis meglátjuk azt, hogy magyar kortársai mennyire magukénak érezték, számon tartották és értékelték Mányoki Ádámot, akit éppen olyan hontalan és hazavágyó magyarnak ismertek, mint saját magukat. A levelek ezenkívül azért is érdekesek, mert néhány kiigazító életrajzi adatot közölnek a művészről.

Megemlítendő itt Teleki Ádám és József Drezdából, 1724. február 18-án Ráday Pálnak írt levele, amit Mányoki Ádám a saját levelével együtt közös borítékban küldött el.<sup>2</sup> Ebből a levélből az derül ki, hogy a két fiatal Teleki az érvényesülést külföldön keresve jutott el a drezdai királyi udvarba, itt szoros kapcsolatba került a híres udvari festővel, aki bizonyára sok mindenben segítségükre volt az udvarnál. Mányoki Ádámmal kapcsolatban fontos ebben a levélben az, hogy világosan megmondja, Mányoki Bécsből — ahol a császári családot megfestette — Drezdába tért vissza »ez előtt nem sokkal«, vagyis bécsi útját nem kötötte össze a magyarországi, mint életrajzírója állítja.<sup>3</sup> Megállapítható tehát, hogy Mányoki Bécsben 1724 januárjáig tartózkodott, majd legalább három hónapig újra a drezdai udvarban volt<sup>4</sup> és csak ezután jött Magyarországra, ahol családi birtokai visszaszerzése, majd új birtokadomány után járt, de hiába. Ráday Pálhoz írt levelei beszélnek erről a hét évi hiábavaló fáradozásról.

A Rádayakkal való kapcsolata akkor sem szakadt azonban meg, amikor végül is csalódottan visszautazott külföldre, és szinte haláláig összeköttetésben maradt velük. Mindezt Nagyréti Darvas Pál leveleiből tudjuk, aki 1751-ben őrnagy és a lengyel király (ill. szász választófejedelem) mellett teljesít szolgálatot.<sup>5</sup> Mint ilyen, sokat

találkozik és jóbarátságot tart Mányoki Ádámmal. Állandó anyagi zavarai miatt sűrűn levelez a rokon Rádayakkal és szinte minden levelében ír Mányokiról.

1731 nyarán, amikor Drezdába visszatérve Mányoki látja, hogy nem tud a királyi kegyeibe visszajutni,<sup>6</sup> reménytelen helyzetében úgy látszik, sokat foglalkozik magyarországi ügyeivel, mert októberben arról panaszkodik Darvasnak, hogy Ráday Pálnak írt »néhány ízben... de többrendbéli levelére válaszáat nem vehette.«<sup>7</sup>

A következő értesítés húsz évvel későbbi, és már nem Ráday Pálnak szól, aki 1733-ban meghalt, hanem fiának, Gedeonnak, akit Mányoki még gyermekkorából ismert, akivel együtt ment Berlinbe, amikor itthagytá Magyarországot,<sup>8</sup> és akit annak idején meg is festett a család többi tagjával együtt. Ráday Gedeon képe ismeretlen, hogy azonban létezett, sőt a XVIII. sz. végén még megvolt, azt Kazinczy érdekes megjegyzése bizonyítja: Ráday szerint »szemének színe éltes napjaiban nem az volt, ami gyermekkorában, mert Mányokinak a festésén, mely Pécelen függ, más színű, pedig Mányoki felől nem lehet föltenni, hogy abba megtévedt volna.«<sup>9</sup>

Mányoki Ádám közben 1737-től újra udvari festő lett Drezdában, 1751-ben már 78 éves. Ezek a levelek tehát az öreg Mányoki Ádám életéről tudósítanak bennünket. Jellemző és megható, hogy még élete utolsó éveiben is hazatérésről álmodozik: Darvas Pál, miután nagyobb összeg pénzre kapott ígéretet Rádaytól, azt írja neki Drezdából, 1751 január 9-én,<sup>10</sup> hogy a pénzzel ahhoz a régi vágyához segítené hozzá »hogy Mányoki urammal (az ki is véghetetlenül köszönti Kegyelmedet) még egyszer éltünkben meg udvarolhatnánk Kegyelmedet, mivel most örömet adnak akár mennyi időre Urlaubot. Mányoki uram is majd meg holt örömben, confuse halván hogy Ráday uramék közül meg holt egyike<sup>11</sup> és hogy nem Kegyelmed legyen, soha jobban nem consolálhatom, mint azzal, hogy még le megýünk Kegyelmedhez.« Mányoki tényleg nagyon örül a tervnek, mert a következő levélben ezt olvassuk: »Mányoki ur



éjjel-nappal azon gondolkodik, miképpen vihesse annyira az dolgot, hogy velem együtt udvarolhatnánk és majd meg holt örömbé, az midőn bizonyosan hallotta, hogy nem Kegyelmed holt légyen meg... Ha kipótolyák fizetésünköt, az mint biztatnak véle, esztendő ekorá igyeküzünk Mányoki urammal le menni ennehány holnapra s annak alkalmatosságával (ha meg engetettik) Kegyelmeteket is meg udvarolni.<sup>12</sup>

Ebben az időben Mányoki közvetlen kapcsolatban is áll Magyarországgal: »Mányoki uram vette-é levelét bizodalmas Öcsém Urannak — írja Darvas Rádaynak Pírnából — bizonyal nem tudhatom, két mér földnyire lévén Dresdától, de végére járok s meg irom Kegyelmednek; de mivel az enyim el nem téveledet, eő Kegyelme is vehette.<sup>13</sup>

Mint láttuk, Mányoki tehát csak látogatóba akar még egyszer Magyarországra jönni; arról a régi vágyáról, hogy itt letelepedhessen, már lemondott. Mégis ennek a tervnek a végrehajtása sem látszott könnyűnek, és az akadályok rendkívül jellemzőek mind Mányoki életkörülményeire, mind környezete állapotára: »Már azon lészek, hogy lassan lassan el készülgethessek az Kegyelmetek udvarlására — írja Darvas Pál 1751. szeptember 18-án — csak Mányoki ur segíthetne magán: legalább két esztendőbeli gagija függőben vagyon, magamnak 17 holnap. Biztattnak bennünköt, mint az katona az szolgáját, hogy már majd ki fogják fizetni, az melyet is reménlünk, hogy húsvétig meg fog esni.<sup>14</sup>

A tervezetést tovább folyik a tél folyamán, és Darvas Pál érdekes levelet ír Ráday Gedeonnak, amiből kiderül, hogy mind ő, mind Rádayék milyen nagyra becsülték Mányoki művészetét: »Az jövő innepekre... be igyekezem rándulni Dresdában s akkor ugyan csak seriose beszélteni Mányoki urammal be rándulásunk iránt az Kegyelmetek udvarlására. Mert leg inkább csak azért kívánnám, hogy be vihetném, hogy az Ásszonyt, (az kit alázatosan reveréalok), mivel méltó, hogy minden nagy képpiróktul le irattatnék, ott mulatásunkor le írná, mivel most sincs az királynak jobb portrait kép írója.<sup>15</sup>

Az anyagi helyzet azonban egyre rosszabbodik és a következő levél 1752 elején még sötétebb képet fest a drezdai állapotokról: »Itt egyéb újságh nincsen, hanem csak kécségben esésre hajtó inség. Az szegény vén Mányoky is igen nyomorult állapotban vagyon, mivel két esztendőbeli gagija intra maradot, kép írásával is igen keveset nyerhet, mivel senkinek fizetése nem foly, de reményük, hogy az Isten anyi sok ezereknek meg halya kiáltásokat s az dolgot egyszer meg változtatja.<sup>16</sup> Közben a drezdai »állapotoknak confusa és naprul napra roszauló dispositiójoknak miatta« a pénzügyminiszter is megbukik, Darvas Pál jóakaróját, aki kölcsönt ígért neki egyévi fizetésére, letartóztatják 46 000 forintnyi csőd miatt, így ő sem jut el Magyarországra, pedig azt remélte, »dinnýre« már otthon lehet.<sup>17</sup>

Mányoki hivatalos életrajzából hiányzik ennek az általános helyzetképnak a leírása, legalábbis ami Mányoki

környezetének, az udvarnak anyagi leromlását illeti, amely sem művészeit, sem katonáit nem tudta már fizetni. Pedig éppen így lesz érthető és természetes, hogy a puritán és szerény Mányoki nyomorba jutott, korábban, mint életrajzírója gondolja.<sup>18</sup>

Az öreg művész és az öreg katona tehát nemcsak honfitársak, de sorstársak is voltak. »Mányoky uram velem együtt repülne Kegyelmetek udvarlására, csak az szárnyunk nőhetne meg« — írja utolsó levelében a »Saxoniában bujdosó Darvas Pál« 1753. május 24-én<sup>19</sup> —, de ez már nem is terv, csak lemondó sóhaj. Darvas Pálról nem is hallunk többet. A rövidesen kitörő újabb porosz háború után, amelyben az egész század hadsereget elfoglalt Pírnánál,<sup>20</sup> talán hazavergődött valahogy —, Mányoki Ádám azonban ott halt meg Dresdában négy év múlva, szegényen és eladósodva, anélkül, hogy hazáját viszontlatta volna.<sup>21</sup>

ZSINDELY ENDRE

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Mányoki Ádám levelei Ráday Pálhoz. Közli Zsindely Endre: Művészettörténeti Értesítő II. (1954) 270.

<sup>2</sup> Ráday-lt. Ráday Pál levelezése. Mányoki levelét I.: i. h. 272.

<sup>3</sup> Lázár B., Mányoki Ádám élete és művészete. Bp. 1933, 51.

<sup>4</sup> Erre két drezdai leveléből is következtethetünk. Közölve i. h. (I. 1. j.) 277.

<sup>5</sup> Nagy I., Magyarország családai. Bp. 1858, III. 245. — »Major«-nak nevezi magát már 1751. március 8-i levelében. Ráday-lt., Ráday Gedeon levelezése.

<sup>6</sup> Lázár, i. m. (I. 3. j.) 60.

<sup>7</sup> Darvas Ráday Pálnak, 1731. okt. 10. Ráday-lt. Ráday Pál levelezése. — Július 30-i levelében is birtokperéről érdeklődött. Közölve i. h. (I. 1. j.) 275.

<sup>8</sup> Uo. 271.

<sup>9</sup> Kazinczy F., Magyar Pantheon. Bp. 1884, 14. — Lázár Béla is csak három Ráday képről tud. I. m. (I. 3. j.) 53.

<sup>10</sup> Ráday-lt. Ráday Gedeon levelezése.

<sup>11</sup> Ráday Pál, Gedeon öccse 1746 végén halt meg. Bél Mátyás Ráday Gedeonnak, 1746. dec. 9. Ráday-lt. Ráday Gedeon levelezése.

<sup>12</sup> Darvas Rádaynak, 1751. márc. 8. Ráday-lt. Ráday Gedeon levelezése.

<sup>13</sup> Darvas Rádaynak, 1751. május 10. Uo.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Darvas Rádaynak, 1751. december 3. Uo.

<sup>16</sup> Darvas Rádaynak, 1752. febr. 28. Uo.

<sup>17</sup> Darvas Rádaynak, 1752. aug. 25. Uo.

<sup>18</sup> Lázár nem ír arról, hogy pontosan mikor nyugdíjazták Mányokit. Az a »gagi«, amiről itt hallunk, valószínűleg még fizetést, nem pedig nyugdíjat jelent, hiszen Mányoki későbbi nyugtáin már »pensio« áll. Lázár i. m. (I. 3. j.) 80. Akármelyik legyen is, a tény az, hogy már 1749-től nem kapta meg rendszeresen.

<sup>19</sup> Ráday-lt., Ráday Gedeon levelezése.

<sup>20</sup> Marczali H., Az abszolutizmus kora. Bp. é. n. 566.

<sup>21</sup> Mányoki 1757. aug. 6-án halt meg. Lázár i. m. (I. 3. j.) 86.

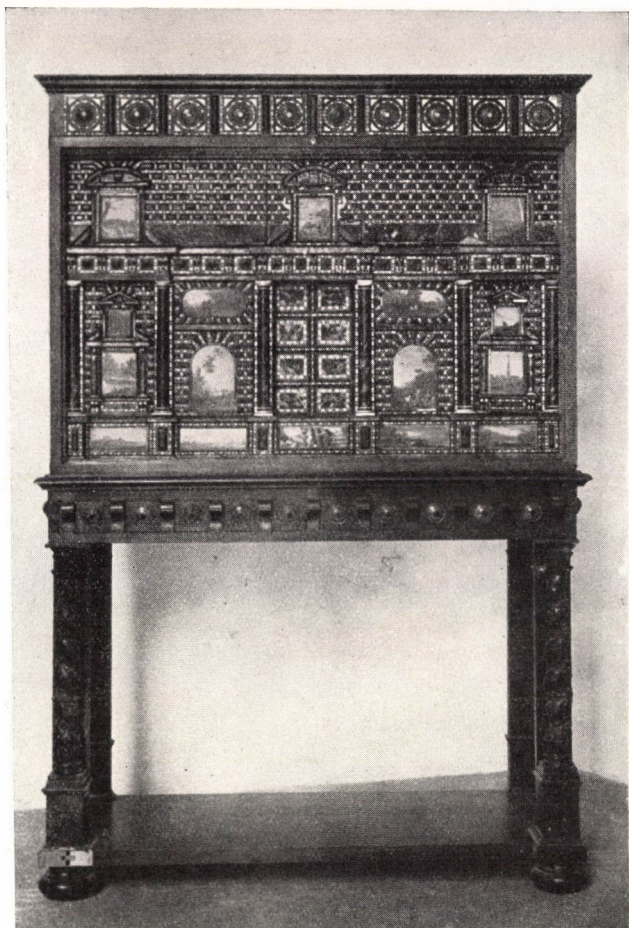
## NORBERT GRUND KÉPEI AZ ORSZ. IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM EGY SZEKRÉNYKÉJÉN

Az Orsz. Iparművészeti Múzeum tulajdonában van egy asztal-talpaton álló kabinet szekrényke, amely talapatával együtt kb. 1 1/2 m magas és kb. 1 m széles. Előlapja teknőc részekből áll, legtöbbször gyöngyház berakással. A szekrénykét, tekintettel iparművészeti színvonalára és a műgondra, amellyel készítették, kétségtelenül műfaja egyik jelentős darabjának mondhatjuk. Ami azonban ezt a rendkívül megnyerő bútort még vonzóbbá teszi, az a 16 kis kép, amely előlapjába van foglalva. Ezeknek méretei 5×4, 8×6, 5×12 és 12,5×8,5 cm között váltakoznak. Van közöttük életkép, tájkép alakokkal, bibliai jelenet, sőt csatakép is. Stílusukra a késő-barokk festőiség, a fénynek és a levegő-

nek formát bontó szerepe, az árnyékok világossága jellemző. Témáik sokfélesége mellett azoknak egyformán intim hangulata a színek világossága, a kis méret ellenére is bátor ecsetkezelés, mind határozottabban bontakoztatják ki egy művészegyéniség jellemző vonásait. Mindent egybevetve nem kétséges, hogy e kis képek az »északi Guardi« a cseh Norbert Grund művei. (Az I. ábrán a szekrénykét, a 2—7. ábrán a szekrényke középső hat képét, a 8. és 9. ábrán Grund két jellemző, múzeumi tulajdonban levő képét közöljük.)

Norbert Grund 1717-ben Prágában született. Első kiképzését atyjától, Christian Grund-tól, egy kisebb jelentőségű festőtől nyerte, majd 17—18 éves korában,





1. Kabinet szekrényke XVII—XVIII. sz. Orsz.  
Iparművészeti Múzeum, Budapest

1735 táján Bécsben folytatta tanulmányait, ezt követően Olaszországban és Németországban tett tanulmányutakat. 1738-ban megnősült és visszatért Prágába, ahol megszokás nélkül működött egészen 1767-ben bekövetkezett haláláig.

Sok helyen szerepel az a megállapítás, hogy Norbert Grund mestere Bécsben Franz de Paula Ferg volt. Ez szó szerint nem helytálló, mert 1735-ben Ferg már nem tartózkodott Bécsben. Tény azonban az, hogy ennek a mesternek — nyilván Bécsben látott képein keresztül — rendkívül nagy hatása volt Grund stílusának kialakulására, annak modorához tartotta magát legszorosabban és azt fejlesztette azután tovább szabadban szárnyaló irányban.

Ferg főleg a németalföldi életképeket utánozta, de alakjait franciás szellemességgel festi, színei világosak és élénkek. Ferg hatása a később felvett stíluselemek mellett úgy látszik igen tartós volt, ha tekintetbe vesszük, hogy Anton Matejcek szerint Grund fennmaradt képei között egy sincs indulási korszakából.<sup>1</sup>

Norbert Grund témái rendkívül változatosak és a témákkal együtt azok festőinek stílusából is rendszeresen átvett valamit. Ez a tény egyáltalán nem tekinthető magától értetődőnek, hiszen Grund tanulóévei és utazásai alig tartottak tovább három évnél, ez is ifjú korában, míg élete további folyamán állandóan Prágában élt.

Itt élete folytonos szorgalmas munkában telt el, hogy nagyszámú családját eltarthassa, és a hagyomány szerint sokszor félig megszáradt képeit volt kénytelen

a prágai Kohlmarkton gyermekei útján árusítani. Ezzel magyarázható, hogy oly nagy számban maradtak fenn Grund képei. (A prágai állami képtár maga 107 művét őrzi és Johann Balzer kb. 200 képe után készített metsetet.)

Grund témái közt ott vannak a vásári jelenetek, a táncoló nép, Ferg közvetítésével egészen Teniers-ig menve vissza, amelyek alkalmat adnak arra, hogy megállapíthassuk azt az intim közelséget, amelyet a népiélettel szemben érez és amely megmutatja, hogy rokokó külsőségek mellett is polgári festő. Ott látjuk Wouwerman szürke lovát, amely barnás környezetétől elütve változatosságot hoz a képbe és amelyet mégis a kép többi részével harmonikus egységbe tud összefogni. Látunk csataképeket, amelyek nyilván Querfurt és Rugendason keresztül Bourignon hasonló képeire emlékeztetnek. Gyakoriak a játékos, franciás kerti jelenetek, amelyek talán Watteau és iskolája képei után készült metszetek hatásának köszönhetik létüket, de arra már nehezebben találhatunk magyarázatot, hogy e képek lombozata ugyanolyan finom, elhalványuló légperspektívával van festve, mint a francia Hubert Robert és Pillement képein. Víz partján legelésző, fénybe burkolt tehenei sokszor Cuypot idézik emlékezetünkbe, de nem hiányoznak Jan Brueghel és Momper távolban kéklő jellegzetes hegyei sem.

Mindezek azonban csak téma- és képelemek, amelyeket egy rokonszenves egyéniség kötetlen szabadsággal cikázó ecsetvonásokkal burkolt be a fénnel átitatott atmoszférá festőiségébe. Grund szürke aláfestésű képein ködfátyolos fényű levegőben, a napfény mérsékelt reflexeiben jelennek meg a tárgyak. Kerüli a lokáliszíneket, de a súlyos árnyékot is. A vonal élessége helyett a formát inkább színfoltokból alakítja ki, amelyek elmosódottá teszik a dolgok szilárd körvonalait. A szem a formát nem készen kapja, hanem optikai érzetésekből kell azt rekonstruálnia.

A formáknak ez a színfoltokkal való felbonthatása, a fénnel telített atmoszféra és a bátor ecsetkezelés oly jellegzetes stílust hoz létre, amely közeli rokona annak a festőiségnek, amelyet Velencében Francesco Guardi alakított ki.

Grund ifjú korában rövid ideig volt Velencében, és pedig oly időben, amikor még Francesco Guardi bátyja Antonio Guardi műhelyében dolgozott, főleg figurális műveken. Első capriccio-tájakat 1745 körül festi,<sup>2</sup> évekkal Grund olaszországi útja után, így tőle ezt a pikturát készen nem kaphatta. Nyílt kérdés marad tehát, hogyan jutott el Grund olyan eredményekhez, mint olasz kortársa, és azt kell hinnünk, hogy ez a prágai festő teljesen magára hagyatva fejlesztette ki ezt a Guardiéhoz hasonló illuzionisztikus plain air festésmódot, amely a későbbi impresszionizmus zsenge előfutára.

Norbert Grund a kis formátumokat kedvelte. A prágai állami képtár száznál több Grund-képe közt talán négy van 35 × 25 cm körüli méretben, a legtöbb 15 × 20 cm körüli, és sok ennél is kisebb méretű, itt ismertetett képeinkhez hasonlóan. Ez adhatta az ötletet, hogy az Orsz. Iparművészeti Múzeum kabinet szekrénykéjének újradisznítását Norbert Grundra bizzák. A szekrényke ugyanis szakértői vélemény szerint<sup>3</sup> még 17. századból holland munka, amelyen a képecskék helyén esetleg más díszítést alkalmaztak. Erre is számos példa van.<sup>4</sup> De az is lehetséges, hogy eredetileg is már képek díszítették a szekrénykét, amelyeknek témái talán nem feleltek meg az új tulajdonosnak. Erre lehetne következtetni az alsó sor középső képecskéjéről, amely a 17. századból való kétalakos ábrázolás, és valószínűleg Grund festett reá új hátteret. A középső sor két szélső képecskéje teljesen staffage nélküli tájkép és némileg eltér Grund stílusától. Tekintettel arra, hogy alak nélküli táj Grund számos képe között nem fordul elő, lehetséges, hogy ezeknek elkészítését egy tanítványára bízta. Mint ilyen esetleg L. Kohl jöhetne tekintetbe, aki Grundnál tanult és akinek képein többször festette meg mestere a staffagét.

BEDŐ RUDOLF





2—7. Norbert Grund : Hat kis olajkép





8. Romok. Állami képtár, Prága



9. Hegyoldal alakokkal. Barockmuseum Wien

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Norbert Grund képeiből nagyobb számút a következő cikkek, illetve művek illusztrációiból ismerhetünk meg: *Matejcek, A.*, Norbert Grund. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission für Denkmalpflege. Beiblatt zum VIII. Band 1914, 10 illusztráció. — *Matejcek, A.*, Norbert Grund. Praha 1937,

Melantrich A. S. 35 illusztráció. — *Biermann, G.*, Deutsches Barock und Rokoko. 12. illusztráció.

<sup>2</sup> *Goering, M.*, Francesco Guardi. Wien 1944, 27.

<sup>3</sup> Csányi Károly professzor véleménye.

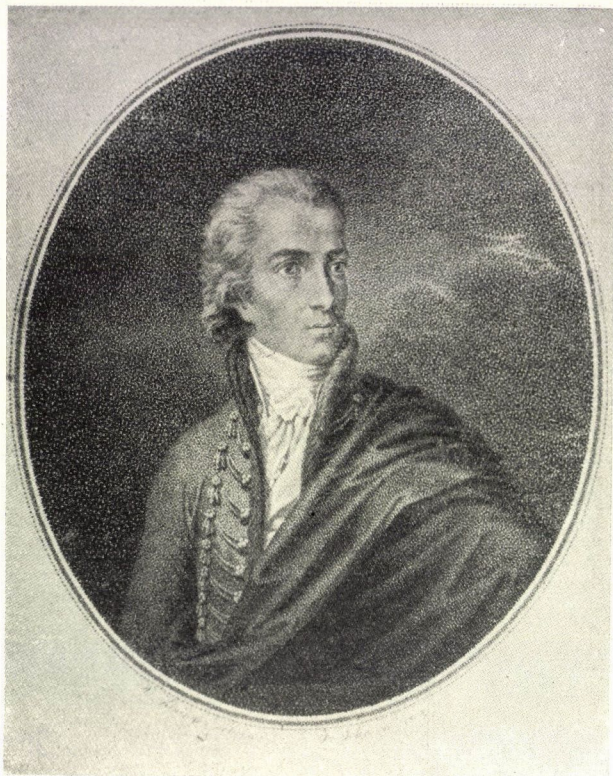
<sup>4</sup> Topographie der Hist. und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. Raudnitzer Schloss. Von Dr. Max Dvorak und Dr. Boh. Matejka. Prag 1910, 21—31. ábrák. — Catalogus van Meubelen. Rijksmuseum, Amsterdam 1952, 136. sz. 61.

## FRIEDRICH JOHN ÉS A MAGYAR FELVILÁGOSODÁS ÍRÓI

A bécsi rézmetszésnek a XVIII. század második felében bekövetkezett fellendülésére külföldi példák adták meg az indítást. A külföldi hatás egyik ága Párizsból indult ki. Párizsban, Georg Wille mellett tanult Jakob Matthias Schmutzer (1733—1811), a bécsi képzőművészeti akadémia neves rézmetsző-tanára. A nagymúltú francia rézmetszés, amellyel az osztrák mester Párizsban megismerkedett, kiváló eredményeket ért el a festmények sokszorosításában. Bár Schmutzer néhány arcképet is metszett, életében főleg Rubens festményei után készült reprodukciói révén vált népszerűvé. A francia rézmetszettekhez képest azonban még legjobb lapjai is nehézkesek és szárazak, úgyhogy személyes művészi tevékenységénél jóval jelentősebb pedagógiai munkássága, amelynek folyamán több rézmetsző generáció nőtt fel a keze alatt. A francia hatás másrészt a bécsi miniatűr arcképmetszettek stílusában mutatható ki. Ennek a műfajnak legkiválóbb bécsi művelői, Jakob Adam (1748—1811) és Clemens Kohl (1754—1807), főleg a párizsi Étienne Ficquet műveit vették mintául. Rendszerint kerek vagy ovális formájú, kisméretű arcképek azonban szintén nem érik el a franciák hallatlan finomságát és eleven-ségét.

A másik külföldi iskola, amely Bécsre hatott, az angol volt éspedig főleg az újabb technikai találmányok elterjesztésével. A mezzotinto eljárás a XVII. századtól kezdve nagy népszerűségnek örvendett Angliában és angol iskolázottságú mesterek terjesztették el a kontinensen is. Bécsi művelői közül kiemelkednek Johann Gottfried Haid (1710—1776), Johann Jacobé (1733—1797), Johann Peter Pichler (1765—1807) és Vinzenz Georg Kininger (1767—1851), aki nemcsak rézmetszéssel foglalkozott, hanem maga is készített rajzokat más művészek késője alá. A XVIII. század végén divatossá vált másik új eljárás, a pontozó modor szintén Angliában érte el virágzását az olasz származású és Angliában dolgozó Francesco Bartolozzi művészetében. A népszerű művész rengeteg megrendelését csak nagy műhely segítségével tudta teljesíteni, így mellette igen sok, különféle nemzetiségű rézmetsző ismerkedett meg az új technikával. Németország után, ahol főleg Daniel Berger, Georg Sigmund Facius és Johann Gottlieb Facius, Heinrich Sintzenich és Johann Friedrich Bolt művelték, a pontozó modor kissé elkésve ugyan, Bécsben is megjelent. Az osztrák fővárosban a Bartolozzival személyes kapcsolatba került Friedrich John honosította meg. John példája





1. Kazinczy Ferenc. John rézmetszete Kininger rajja után



2. Kovachich Márton Györgyné. John rézmetszete Stunder festménye után (Részlet)

nyomán Bécsben egész kis gárda alakult a pontozó modorú rézmetszetek iránti egyre növekvő érdeklődés kielégítésére. Ennek a csoportnak legfontosabb tagjai Franz Valentin Durmer (1766—1835 után), Carl Hermann Pfeiffer (1769—1829), David Weiss (1775—1846), Johann Joseph Neidl (1776 vagy 1774—1832) és fiatal korában Carl Heinrich Rahl (1779—1843) voltak.

A pontozó modor bécsi meghonosítója és legkövetkezetesebb alkalmazója, Friedrich John, a nyugat-poroszországi Marienburgban született 1769-ben.<sup>1</sup> Korán jelentkező matematikai és nyelvtelhetsége miatt kereskedelmi pályára lépett. Csak később, külső körülmények befolyására kezdett rézmetszéssel foglalkozni. Wurzbach szerint Londonban egy egyébként ismeretlen Noirmange nevű francia művész kezdte a rézmetszés alap-elemeibe beavatni. Később sikerült Bartolozzival megismerkednie, Wurzbachnak az az adata, amely szerint Bartolozzi eltitkolta volna előtte a mesterség fogásait, érthetetlen, mivel Bartolozzinak számos tanítványáról tudunk.<sup>2</sup> Talán inkább arra kell gondolnunk, hogy John anyagi helyzete nem tette lehetővé, hogy hosszabb ideig tanulhasson a híres mester mellett. Így rövidesen visszatért a kontinensre, Varsóba és tudását saját szorgalmából igyekezett tökéletesíteni. Hamarosan ráterelődött Szaniszló Ágost lengyel király figyelmére, és így lehetővé vált, hogy ösztöndíjhoz jutva a bécsi képzőművészeti akadémián rendszeres tanulmányokat folytathasson. Bécsben Füger vette pártfogásába, amire annál is inkább szüksége volt, mivel Lengyelország felosztása következtében nemsokára elvesztette az otthoni támogatást. Füger révén a bécsi arisztokrácia, másrészt az írók és művészek hamar megkedvelték műveit. Nagy népszerűsége és szép keresete lehetővé tette, hogy 1832-ben abbahagyhatta a rézmetszést és 1843-ban bekövetkezett haláláig megtakarított vagyonából élhetett Marburgban. Feltehetőleg a kor ízlésének megváltozása is arra készítette, hogy mesterségét abbahagyja. A pontozó modor ugyanis, amelynek John egész életét szentelte és sikereit köszönhetette, aránylag hamar kiment a divatból. Az 1820-as évektől kezdve a litográfia erősebb konkurensként jelentkezett, egyszerűbb és olcsóbb volt, mint a rézmetszet, ennek ellenére festői hatásában elérte, sőt felül is múlta a pontozó modort. John azonban nem tudott megbarátkozni az újabb technikával, és — úgy látszik — inkább szakított a művészi gyakorlattal.

Művei közül az arcképek bizonyultak a legidőállóbb értékeknek. A pontozó modor főleg a klasszicista kortárs-festők műveinek reprodukálására volt alkalmas, régebbi korszakok, főleg a reneszánsz remekműveinek sokszorosítására ez a kissé édeskés technika nem felelt meg. Johnnak azok a reprodukciós metszetei, amelyek a festészet klasszikus mestereinek műveiről készültek, és almanachokban, irodalmi zsebkönyvekben jelentek meg, nem nyelik meg tetszésünket. Még a Füger rajzai után készült és megjelenésük idején nagy híru Messiaen-illusztrációk is unalmasak és ma már szinte élvezhetetlenek. Legjobban sikerült művei az arckép-metszetek, amelyek művészettörténeti szempontból a korszak ízlésének hű dokumentumai, másrészt művelődéstörténeti és irodalomtörténeti forrásként is értékesek.

Friedrich John magyar megrendelők számára is készített arcképmetszeteket. Magyar kapcsolatai annál érdekesebbek, mivel John magyar vonatkozású arcképei között felvilágosodáskori irodalmunk három nagy alakjának, Batsányinak, Csokonainak és Kazinczynak jelentős képmása is szerepel.

Legelőször Kazinczy Ferenc jutott összeköttetésbe a népszerű bécsi mesterral. Mivel Kininger neve gyakran szerepel John rézmetszetein mint az előképet készítő művészé, és mivel azt a tusrajzot, amely után John dolgozott, szintén ő készítette Kazinczyról, valószínű, hogy ő ajánlotta a rézmetszőt az írónak. Kazinczy arcképét John 1804-ben metszette rézre, a nagy irodalmi szervező bizonyos büszkeséggel említi, hogy az ő arcképe volt a mester első műve, amely magyar embert ábrázol (1. kép).<sup>3</sup> A metszet, bár Kazinczynak kifogásai voltak



ellene, kiváló művészi eszközökkel állítja elének a költő alakját élete derekán. A kép romantikus elemei, a hanyagul vállra vetett köpeny és a háttérben lecsapó villám motívumai az ábrázolt jellemzésének aláfestésére szolgálnak. Érdemes megemlíteni, hogy amint az egyik levélből kiderül,<sup>4</sup> John a villámot — Kazinczy kívánságára — csak később vitte rá a már kész rézlemezre.<sup>5</sup> A metszet kiemelkedő és fontos része Kazinczy ikonográfiájának.<sup>6</sup>

Johnnak Kazinczyhoz intézett és ránkmaradt hét levele a metszet keletkezésének egyes fázisait világítja meg. A levelezésből kiderül, hogy Kazinczy jól ismerte John művészetét, mivel megrendelő levelében a művész régebben elkészült metszeteire hivatkozott. A most felhasznált levelek közül eddig csak egy volt ismert Kazinczy 22 kötetben kiadott levelezéséből, ahonnan egyébként más értékes adatokat is megtudunk a rézmetszőről. Kazinczy szerint John Németországban a maga nemében »első rendű Művész«,<sup>7</sup> 1808-ban azt írja, hogy Napoleon feleségének egyik udvarhölgyéről Johnnal metszettek arcképet, pedig Párizsból igazán nem kell jó rézmetszőért a szomszédba menni.<sup>8</sup> Ezt részben a mester nagy népszerűségének bizonyítására, részben annak igazolására mondja, hogy — szerinte — Bécsben a cenzúra szigorúsága miatt csak a művészet fejlődhet szabadon, a filozófia nem. A művész kedveltségét mutatja az is, hogy Kazinczy Joseph Kreutzingerrel azzal az ígérettel bírta rá arcképe megfestésére, hogy a festményről John fog rézmetszetet készíteni, »welches für einen Mahler das schönste Los ist«.<sup>9</sup> Kazinczy egy kijelentéséből az is kiderül, hogy 1808-ban személyesen is megismerkedtek.<sup>10</sup>

Kazinczy nemcsak a maga arcképét metszette Johnnal, hanem »Munkái« gondosan előkészített, kilenc kötetes kiadásához Pászthory Sándor fiúmei kormányzó képmását is.<sup>11</sup> Érdekes az egyébként meglehetősen jól sikerült metszetről nyilvánított kritikája, amely a nagy író ítéleteinek minden részletre kiterjedő alaposágát mutatja: »a' magyar mentének jobb oldalán gombok vannak a' prém' szélén, és így hogy a' Pászthory képe ebben hibás«.<sup>12</sup> A hiba forrása abban rejlik, hogy a rézmetsző a lemezt az előképpel megegyező állásban dolgozta ki, így a levonatok az eredetinek tükörképét mutatják, tehát a ruházat részletei is fordítva jelennek meg. Maga John a hibát azzal igyekezett csökkenteni, hogy az érdemrendet a valóságos helyzetnek megfelelően a bal oldalon tüntette fel.

Johnnak időrendben második magyar megrendelője a jeles történettudós, Kovachich Márton György volt. A rézmetsző ránkmaradt levelezésének legnagyobb részét a Kovachichhoz intézett levelek teszik. 1807-ben a magyar tudós korán elhunyt első feleségének arcképét metszette a művésszel (2. kép).<sup>13</sup> Kovachichné arcképéről két évvel korábban, 1805-ben a magyar Czetter Sámuel is készített rézmetszetet.<sup>14</sup> Valószínűleg azért készíttette el a férj arcképét ilyen hamar még egyszer, mivel még szebb, még tökéletesebb emléket akart állítani elhunyt élettársának. Ez a törekvése sikerült is, mert John metszete finomabb, könnyedebb, a beállítás és a viselet festőibb. Czetternél az egyébként kedves felfogású arckép hatását zavarják a lent elhelyezett római öltözetű, gyászoló figurák. Erről a metszetről maga John is megemlékezik egyik levelében.<sup>15</sup> Azt írja, hogy a festmény nem is olyan rossz és Czetter ez után szebben is dolgozhatott volna. Az a közvetlen hang, ahogyan a magyar rézmetszőről nyilatkozik, megerősíti a személyes ismeretségükre vonatkozó feltevést.<sup>16</sup> A pontozó modorú technika korai alkalmazása Czetter részéről azt is valószínűsíti, hogy John közvetlen közelében dolgozott, esetleg tanítványa volt. Amint a levelekből kiderül, John Kovachichné arcképére meglepetésként férje miniatűr arcképét is rávitte, tehát változtatott az eredeti kompozíción. Ezért és a Czetterre vonatkozó kitétel alapján valószínűnek látszik, hogy mindketten ugyanazt a Stunder-képet sokszorosították.<sup>17</sup> A kisebb művész, Czetter hívebben ragaszkodott az előképhez, míg a két metszet közötti eltérések — a haj- és ruhaviseletben, a jobb kéz tartásában — a szabadabban



3. Jekelfalussy József. John rézmetszete (Részlet)



4. Batsányi János. John rézmetszete Füger festménye után





5. Csokonai Vitéz Mihály. John rézmetszete Erős János rajza után

változtató John módosításainak következményei lehetnek. Természetesen nem lehetetlen az sem, hogy Stundernek két képe volt Kovachichnéról és John csak az összehasonlítás kedvéért kapta meg a Czetternék előképül szolgáló festményt is.

Kovachich másik megrendelése Jekelfalussy József kamarás arcképére vonatkozott (3. kép).<sup>18</sup> Johnnak Kovachichhoz írott leveleiben erről a munkáról is többször esik szó. A finoman kidolgozott és az eredeti miniatűr részleteit jól megőrző metszet John sikerültebb művei közé tartozik. Kár, hogy az eredeti miniatűr mesterének nevét nem ismerjük.<sup>19</sup> A Kovachichhoz intézett levelekben szereplő Szapáry- és Koháry-kép nem készülhetett el, mert nem ismerjük őket és a levelek hivatkozásaiiban sem magáról a munkáról, inkább csak tervről van szó, bár John Szapárytól előleget is kapott.<sup>20</sup> Ugyanez lehet a helyzet Rédey képevel kapcsolatban is.<sup>21</sup> Vay László esetéről<sup>22</sup> Kazinczy is megemlékezik, mégpedig elég részletesen.<sup>23</sup> John — írja — nem készít rézmetszetet akármilyen gyenge festmény után s így Vaytól sem fogadta el a megbízást, pedig az személyesen kereste fel. A Kovachichhoz írott levelekben találkozunk John egyik állandó munkatársának, Senn nyomdásznak nevével is, akivel minden metszetét nyomtatta.<sup>24</sup> De a rézmetszőnek ezenkívül más segítségre is szüksége volt. Minden metszetére a pozsonyi származású Junker Keresztély (1757—1841) véste a feliratot. Így ő is gyakran szerepel a levelekben.<sup>25</sup> Egyik helyen John azt is elárulja, hogy Junker a sógora volt.<sup>26</sup>

Igen érdekes az egyik John-levélnék az a részlete, amelyben a Nemzeti Múzeumról beszél.<sup>27</sup> Kovachich szoros kapcsolatban állott Széchényi Ferenczel és tanácsaival maga is hozzájárult első nemzeti közgyűjteményünk létrejöttéhez. Így leveleiben beszámolhatott Széchényi ajándékának törvénybeiktatásáról Johnnak, aki sok szerencsét kívánt az új »nemzeti intézet« működéséhez. Valószínű, hogy a magyar tudós célzott arra is, hogy John Magyarországra telepedve valamilyen állást kaphatna a múzeumnál. Pontosan nem tudjuk, hogy milyen állásról volt szó, John mindenesetre azt válaszolta, hogy elvállalná, ha megfelelné képességeinek, nem

okozna visszaesést anyagi helyzetében és mellette megőrizhetné művészi függetlenségét. Ezzel kapcsolatban a »magyar nemzet iránti tiszteletéről« ír. De néhány évig még nem tud jönni, részben mivel Klopstock Messiásának illusztrálását be kell fejeznie, másrészt gyermekeinek a »polgári életre« való előkészítése miatt. Hogy a művész ide telepítését elősegítse, Kovachich birtokot igyekezett neki szerezni Magyarországon. Ezt azonban szintén csak 3—4 év múlva tudná elfogadni — írja John. Íróink tehát a legjobb bécsi művészek egyikét, miután tehetségéről meggyőződtek, Magyarországra akarják hozni, hogy ne csak magyar megrendelések révén tartsa a kapcsolatot, hanem az állandó ittlakással a magyarosodás útján is meginduljon.

Meg kell említeni John egy kijelentését, amely művészi öntudatát mutatja. Nem szívesen ajánlkozik, írja, hiszen úgyis elég munkája van. Az ajánlkozással ugyanis a művész veszít tekintélyéből az arisztokraták szemében, akik ritkán becsülik meg a tehetséget igazi értéke szerint.<sup>28</sup> Kovachich figyelmét valószínűleg Kazinczy hívta fel a mesterre és ezért feltűnő, hogy a művész vele szemben sokkal közvetlenebb és barátságos hangot használ, mint Kazinczyval kapcsolatban. Baráti viszonyukra mutatnak Kovachich megismételt kedveskedő küldeményei, amelyekre John régebbi arcképmetszeteinek és az újabb Messias-illusztrációk példányainak küldésével válaszolt.<sup>29</sup>

Ugyanilyen baráti hangú Johnnak Batsányi Jánoshoz intézett, ránkamaradt levele is. Ebben Batsányi verseinek 1827-es kiadásához címlap metszéséről van szó, amit végül is nem John, hanem Pfeiffer metszett, míg az írást Junker készítette el.<sup>30</sup> Azonban John metszette Füger festménye után, valószínűleg még 1808-ban vagy 1809-ben, de feltétlenül 1815 előtt a jakobinus költő arcképét (4. kép). Talán verseinek 1808-ra tervezett, de meg nem valósult kiadásához készítette el a metszetet.<sup>31</sup> A költő bécsi tartózkodása idején ismerkedhetett meg Johnnal, felesége, Baumberg Gabriella családjának művész-társasága révén, ahová Füger és Kíniger is bejáratosak voltak.<sup>32</sup> Batsányi arcképe jól jellemzett, a klasszicizmus eszményítő stílusa és a pontozó modorra jellemző lágyság ellenére is éreztetni tudja a költőben a forradalmi lendületet.

Döbrentei Gábor John fennmaradt levelének tanúsága szerint Desseffy József arcképét akarta metszteni, de a metszet elkészültéről nincs tudomásunk.<sup>33</sup>

John többi, magyar megrendelésre készült munkájával kapcsolatban, tudomásunk szerint, nem maradt fenn levéltári anyag. Ezek közül irodalomtörténeti szempontból Csokonai Vitéz Mihály arcképe a legkiemelkedőbb (5. kép).<sup>34</sup> A rézmetszet a költő halála után készült ugyan, de a rézmetsző Erős Jánosnak, Csokonai barátjának és lakótársának rajzát használta fel elkészítéséhez. Így hiteles, feltehetőleg természetesen készült képet sokszorosított. Az eredeti rajz, amely sajnos elveszett,<sup>34a</sup> az egyetlen arckép volt, amely életében készült a nagy költőről. John metszetét ez a körülmény ikonográfiailag igen jelentőssé teszi. Ezt a jelentőséget az sem csökkenti, hogy a dilettáns Erős rajza merev, élettelen és naiv. A rézmetsző bizonyára korrigálta az eredetét, bár a metszet még így is elég gyenge. John az előképpel szemben támasztott magas igényeiről ebben az esetben nyilván magyar íróbarátai kedvéért mondott le. Valószínűleg az előkép gyengeségével magyarázhatjuk meg a Csokonai arcképnek John többi metszetétől eltérő kisebb méretét is. Ennél a képnél Márton József volt a megrendelő. A metszet ugyanis a Márton-féle Csokonai-kiadásban jelent meg 1816-ban. Az előszóban a kiadó Johnról a következőképpen nyilatkozik: A kép »a« legnevezetesebb »s e« részben »a legnagyobbat Mester munkája, a kinek művészeit minden ahoz érték, és az efféle remek munkában gyönyörködők öszveszedik.«<sup>35</sup> John rézmetszetének köszönhetjük, hogy a fiatalon és szegényen elhalt nagy költő arcvonásait ismerjük. Mint Csokonai egyetlen hiteles képére, összes, halála után készült többi ábrázolásai erre vezethetők vissza. Ferenczy István és Izsó Miklós, a XIX. századi magyar szobrászat kiemelkedő



alakjai, akik mindketten készítettek Csokonai-szobrot, szintén csak John metszetére támaszkodhattak a költő arcvonásainak rekonstruálásánál.

Dréta Antal zirci apát rézmetszetű arcképe 1814-ben keletkezett.<sup>36</sup> A szokványos, barokk hagyományt folytató oszlop- és drapéria-háttér elé állított alak ábrázolása John közepes munkái közé tartozik. 1819-ben lett készen Cleymann Károly pesti német református prédikátor arcképe. Keletkezési körülményeit nem ismerjük. Az arc kifejezéstelensége, a beállítás merevsége és a rajzi hibák nyilván Egger Vilmos, a kevésbé ismert, kisebb jelentőségű pesti mester kompozíciójára vezethetők vissza, amely után a metszet készült.<sup>37</sup> Teleki László arcképe 1822-ben keletkezett és életrajzával kapcsolatban a Tudományos Gyűjteményben jelent meg.<sup>38</sup> Cleymannéhoz hasonlóan ez az arckép-metszet is kissé merev, száraz, kevésbé sikerült.

John magyar vonatkozású arcképeinek sorát még hárommal kell kiegészítenünk, amelyeket Magyarországon nem sikerült megtalálnom. Ezeket csak fénykép alapján van módunk bevonni az összehasonlításba. Mind a háromhoz Johann Niedermann (1759–1833), bécsi arcképfestő készítette az előképet. Az egyik Bredeczky Sámuel, a magyar származású lengbergi evangélikus szuperintendenst és neves topográfiaiíró ábrázolja (6. kép).<sup>39</sup> A második a poprádi születésű evangélikus lelkész és népszerű pedagógiai író, Glatz Jakab arcképe.<sup>40</sup> A harmadik képen a felső-magyarországi Unger János Károly szerepel, aki szintén pedagógiai munkákat írt.<sup>41</sup>

Nem az ábrázolt, hanem az előképet készítő művész személye miatt tartozik ide Johannak Habsburg János főherceget ábrázoló rézmetszete. A főherceg arcképe ugyanis a felső-magyarországi születésű és sok mindent próbált Lummitzer János György (1783–1864) műve. A lap a művész életrajzi adatait annyival egészíti ki, hogy a szignatúrán löcsének mondja magát, holott az irodalomban általában Igó szokott születési helyként szerepelni.<sup>42</sup> A metszet Wurzbach listája szerint 1807-ben keletkezett, Lummitzer tehát egészen fiatalon, körülbelül 24 éves korában jutott ilyen előkelő megrendeléshez. Az arckép ugyanis olyan eleven és közvetlen, hogy nyugodtan feltételezhetjük, hogy természet után készült. Amennyire a metszetből vissza tudunk következtetni, az előkép igen finoman megoldott portré, valószínűleg miniatűr volt.<sup>43</sup>

Friedrich John magyar vonatkozású metszetei közül tizenkettő az ábrázolt személy miatt érdekelt bennünket, egy pedig az előképet készítő művész miatt. Vizsgáljuk meg most azt, hogy milyen művészek műveit sokszorosította a nálunk is kedvelt bécsi rézmetsző. A sokszorosításra kerülő képek festői között öt magyar vagy magyarországi művész nevét találjuk, akik közül Lummitzerről és a dilettáns Erős Jánosról már volt szó. A Bécsből Magyarországra telepedett Donát János (1744–1830), a XIX. század elején Pesten kimutatható Egger Vilmos és a dán származású Stunder János Jakab (1760–1811) egészítik ki a sort. A Jekelfalust ábrázoló metszet ismeretlen, feltehetőleg magyarországi művész miniatűrje után készült. Ezekon kívül három német művész neve szerepel a névsorban. Friedrich Heinrich Füger (1751–1818), a bécsi klasszicizmus vezető alakja egy művel, Kininger és a kevésbé jelentős Niedermann három-három művel.

Az itt tárgyalt tizenhárom metszet közül az első 1804-ben, az utolsó 1822-ben készült, tehát a magyar megrendelések John működésének egész középső korszakát végigkísérik. Irodalomtörténeti szempontból kétségtelenül a három nagy író, Batsányi, Csokonai és Kazinczy arcképe emelkedik ki a sorból. Batsányi kevés képe között a John-féle metszet, mint Füger kiváló képének terjesztésre alkalmas reprodukciója, fontos helyet tölt be. Csokonai külsejéről John metszete az egyetlen hiteles forrásunk. Kazinczyról ugyan több kép maradt ránk, de John metszete még így is fontos és nélkülözhetetlen része az író ikonográfiájának, mint első képe a fogságból való szabadulása utáni időből. Művészi szempontból Batsányi, Kazinczy, Kovachichné és Glatz Jakab finom



6. Bredeczky Sámuel. John rézmetszete Niedermann festménye után

megoldású képmása emelhető ki. A bécsi művész magyarországi hatását mutatja, hogy a Batsányiról, Kazinczyról és főleg Csokonairól a XIX. század folyamán készült képek alkotói sokszor fordultak forrásként John rézmetszeteihez.

John művészetének legjobb tulajdonságait megtalálhattuk a magyar vonatkozású arcképeken, bár a sok között gyengébben sikerült darabok is vannak. A legjobb lapokon a miniatűrű aprólékoság szabadabb romantikus részletekkel párosul és azt mutatja, hogy a mester nem rekedt meg a klasszicizmus kötött formáinál. Legjobb metszetein a pontozó modorra jellemző pontocskák olyan finomak, hogy nem zavarják az egységes benyomást. Természetes, hogy a rézmetsző nem mindig maga választja meg a sokszorosításra kerülő festményt vagy rajzot, és így a metszetről leolvasható stílusaajtsákok nem mind írhatók az ő számlájára. A tárgyalt képek közül Füger Batsányi-képe ránkmaradt, és azt John metszetével összehasonlítva pontos meggyezést tapasztalunk. Egy másik esetben, Kovachichné képénél, írott forrásból értesülünk változtatásról az előképhez képest. Ugyanez az eset Kazinczy képénél is, ahol John a maga ízlése szerint változtatni akart az előképen, de Kazinczy kívánságának engedve elállt szándékától. Ebből látszik, hogy ha az előkép megfelelt ízlésének, pontosan követte, ha nem, változtatott rajta. Így a rézmetszetekből, kellő óvatossággal, a metsző ízlésére is lehet következtetnünk.

A bécsi művész magyar megrendelésre készült arckép-metszeteinek feldolgozása és a rájuk vonatkozó, most ismertetett írott forrásanyag egyrészt kiegészíti a mester művészetére vonatkozó eddigi ismereteinket, másrészt rávilágít a XIX. század eleji magyar műpártolás egy fejezetére is. Végül, de nem utolsó sorban, fontos adatokat szolgáltat a felvilágosodáskori magyar irodalomtörténet kutatója számára is.<sup>44</sup>

RÓZSA GYÖRGY



<sup>1</sup> Részletes, de néhol romantikus túlzásokba csapó életrajzát a művész kéziratos önéletrajza nyomán közli: *Wurzbach, C.*, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856—1891, 10. köt. 235—244. — Ugyanitt a művész saját feljegyzései alapján készült oeuvre-katalógus is megtalálható. — *Vö.: Thieme, U.—Becker, F.*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1926, 19. köt. 77—8.

<sup>2</sup> *De Vesme, A.—Calabi, A.*, Francesco Bartolozzi. Milano 1928, XLIX.

<sup>3</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése 1—22. köt. Közli *Váczy J.* és *Harsányi I.* Bp. 1890—1927. 1106. sz.

<sup>4</sup> Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára. M. Irod. Lev. 4 r. 30. sz.

<sup>5</sup> Villám nélküli levonat képe: *Szinnyei F.*, Bacsfányi János. Magyar Történeti Életrajzok. Bp. 1904., 23. és *Gerevich T.—Genthon I.*, A magyar történelem képeskönyve. Bp. 1935, 193.

<sup>6</sup> Mellkép, test kissé balrafordul, fej  $\frac{3}{4}$  jobb profilban. Zsinóros ruhában, vállán köpeny. — *V:* Kininger del: 1803. — *F:* John sc: 1804. — *«KAZINCZY FERENCZ — placere bonis Quam plurimis — TERENTIUS.»* —  $24,7 \times 17,9$  cm. — Mivel a tárgyalásra kerülő rézmetszetek mind pontozó modorban készültek, a technika jelzését a továbbiakban mellőzzük. — Megjelent: *Kis J.*, Kazinczy Ferencnek öszvekelésére Szendrei Gróf Török Sophia Antóniával... Bécs 1805, címkép, és retusálva: Felső Magyar-országi Minerva VIII (1832) 1. köt., címkép. — A Magyar Történelmi Képcsarnokban, írás előtti példányokon kívül, van egy olyan korai levonat is, amelyen a villám még nem szerepel. *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 241, 11. köt. 108. — *Szinnyei J.* Magyar írók élete és munkái. Bp. 1891—1914, 5. köt. 1284. h. — *Pataky D.*, A magyar rézmetszés története. Bp. 1951, 60, 145, 360. (képpel).

<sup>7</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 1106. sz.

<sup>8</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 1544. sz.

<sup>9</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 1364. sz.

<sup>10</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 1508. sz.

<sup>11</sup> Mellkép, majdnem szemben, zsinóros ruhában, rendjellel. — *«Kininger del: — F: John sc:» — «PÁSZTHORY SÁNDOR Fiumei Kormányzó elébb referend. A' MAGY. CANCELLÁRIÁNÁL, szül 1759. Jun. 8<sup>d</sup>. meg holt 1798. Máj 1 jén.»* —  $21,7 \times 14,5$  cm. — Megjelent: Kazinczy Ferenc Munkái. Pest 1814, 9. köt. címkép és Nemzeti vagy Hazai Vándor 1837. évf. — A rézlemesz fennmaradt, újabb levonatai megjelentek a következő műben: *Icones Principum ... Veteris et Praesentis aevi...* Bp. 1904, G. Ranschburg. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 242. — *Szinnyei i. m.* (l. 6. j.) 10. köt. 459 h.

<sup>12</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 2793. sz.

<sup>13</sup> Derékkép, szemben, fején tollas kalappal, jobb kezében férjének medaillon képmását tartja. — *«Stunder. p. — John. sc.» — «JOANNA BAPT. KOVACHICH NATA HAJÓSSY Szeredini d. XXIV Junii M.D.C.C. LXXVI. Obiit Budae d. XIV Sept. M.D.C.C.C. Nulla maritarum plus me dilecta marito, Plusque suum coluit nulla marita virum. Jo. Barclaius Poem. I. II.»* —  $24,9 \times 18$  cm. — *Wurzbach i. m.* (l. 3. j.) 10. köt. 241. — *Rózsa Gy.*, Karl Henrik ismeretlen levelei. Numizmatikai Közöny I,II—LIII. (1953—1954) 26.

<sup>14</sup> *Rózsa Gy.*, Czetter Sámuel. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1952. Bp. 1953, 131.

<sup>15</sup> Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5. f.

<sup>16</sup> *Rózsa i. m.* (l. 14. j.) 110.

<sup>17</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5. f.

<sup>18</sup> Mellkép, kissé balra fordul, zsinóros ruhában. — *«John sc.» — «JOSEPHUS JEKELFALUSY DE JEKELFALVA, S. C. & R. A. M. Camerarius. Esse, quam videri malebat, ita, quo minime gloriam petebat, eo magis assequabatur. Sallust.»* —  $21,5 \times 14,8$  cm. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 241.

<sup>19</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 232—3. f.

<sup>20</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5, 226—7, 243. f.

<sup>21</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 234—6. f.

<sup>22</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 234—6, 237—8. f.

<sup>23</sup> Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 1887. sz. — Művészet III (1904) 271.

<sup>24</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 228—9, 232—3. f.

<sup>25</sup> M. T. A. Kézirattára. M. Irod. Lev. 4 r. 30, 152. sz. — O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 226—7, 228—9, 230—1, 232—3. f.

<sup>26</sup> *Vö. Pataky i. m.* (l. 6. j.) 145.

<sup>27</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 237—8. f. Zádor Anna szíveségéből jutottam ahhoz az adathoz, hogy Kovachich hosszabb utazásra készülvén John metszeteket ajándékozott a múzeumnak. *Vö. Országos Levéltár, Náadori Levéltár. Musaci 1811 No. 1140. ápr. 28.*

<sup>28</sup> O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5. f.

<sup>29</sup> Kovachich ajándékai: O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5, 226—7. f. John metszet-küldeményei: O. Sz. K. Kézirattár. Fol. lat. 112. 223—5, 226—7, 232—3, 237—8. f.

<sup>30</sup> Batsányi János Összes Művei I. Versek. Sajtó alá rendezte *Keresztury D. és Tarnai A.* Bp. 1953, 258.

<sup>31</sup> Mellkép,  $\frac{3}{4}$  bal profilban, zsinóros ruhában. — *«H: Füger pinx — F: John sc:» — «Batsányi.»* — Csak körülvágott példány ismert,  $22 \times 15,7$  cm. — Megjelent: Batsányi János Poetái Munkái. Buda 1835, címkép. — A leírt állapot mellett írás előtti példány is ismert. — Füger szignált és 1808-ra datált olajfestménye a Magyar Történelmi Képcsarnokban van, leltári száma 95. — Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 2944. sz. 1815. júl. 15.: «képét most metszette Füger után John.» — *Szinnyei i. m.* (l. 6. j.) 1. köt. 323. h. — Batsányi János Összes művei. (l. 30. j.) 268—9. *Vö. 249—253.* — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 242.] Batsányi név alatt említ egy metszetet, az 1809-es évnél. Valószínűleg elírásról van szó és a fenti metszetre gondolt. Batsányinéről készült John-metszettel ugyanis nem ismerünk. Ugyanígy ismeretlen maradt az a *Wurzbachnál* a fenti helyen közölt illusztráció is, amelyet John Batsányiné verseihez készített volna. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 22. köt. 185.] Pfeiffernél Batsányi képét Füger után készültnek mondja, holott Pfeiffer Kiniger után dolgozott Batsányit ábrázoló arckép-metszeten.

<sup>32</sup> *Szinnyei, Bacsfányi...* (l. 5. j.) 100. — *Horánszky L.*, Bacsfányi János és kora. Bp. 1907, 133, 138.

<sup>33</sup> M. T. A. Kézirattár. M. Irod. Lev. 4 r. 152. sz.

<sup>34</sup> Mellkép, majdnem szemben, zsinóros ruhában, vállán köpeny. — *«John sc:» — «Csokonai Vitéz Mihály. Született Debrecenben 1773. Meghalt 1805.»* —  $16,7 \times 12,7$  cm. — Megjelent: Csokonai Vitéz Mihály Nevezetesebb Poetái Munkái. Kiadta *Márton J.* Bécs 1816, 1. köt., címkép. — A leírt állapotban kívül írás előtti példány is ismert. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 3. köt. 64, 10. köt. 242. — *Szinnyei i. m.* (l. 6. j.) 2. köt. 400, 402. h. — *Ecsedi I.*, A rézmetszés művészete a debreceni református kollégiumban. Debrecen 1931, 61, 76—77. (képpel). — Magyar Művelődéstörténet. Bp. é. n. 5. köt. 365, 674. (képpel). — *Pataky i. m.* (l. 6. j.) 49, 53. 358. (képpel).

<sup>35</sup> *Vö. Kardos A.*, Csokonai képek Debrecenben. Klny. az 1941. évi Debreceni Képes Kalendáriumból és Balogh István szíves levélbeli közlése.

<sup>36</sup> Csokonai Vitéz Mihály Nevezetesebb Poetái Munkái. I. köt. IV.

<sup>37</sup> Mellkép, kissé jobbra fordul, reverendában. — *«Kininger del: — John sc:» — «Rdms Antonius Dréta S. Ord. Cisterciensis B. M. V. de Zircz Pilis et Pászto Abbas.»* — A szöveg középen «MORS» feliratú rendi címer. —  $26,7 \times 19,5$  cm. — Megjelent: *Horvát A.*, Zirtz emlékezete. Buda 1814, címkép. — A leírt állapot mellett ismeretes avant toute lettre példány is. — Kazinczy Ferenc Levelezése. (l. 3. j.) 2738. sz. — *Wurzbach* nem ismeri.

<sup>38</sup> Derékkép, kissé jobbra fordul, szembe néz, papi öltözetben, kezét bibliára támasztja. — *«W: Egger p<sup>t</sup> — F: John sc:» — «KARL CLEYNMANN, Der Theologie Doctor, Deutscher Prediger der reformirten Gemeine (!) in Pesth.»* —  $22,4 \times 15$  cm. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 242. — *Szinnyei i. m.* (l. 6. j.) 2. köt. 82. h. — Képe: Kazinczy F., Pestre. Kiadta *Rexa D.* Bp. 1929, XLVI. t.

<sup>39</sup> Mellkép, kissé balra fordul, zsinóros ruhában. — *«Donat p<sup>t</sup> — F: John sc:» — «SZÉKI GRÓF TELEKI LÁSZLÓ, Cs. K. Kamarás, T. N. Somogy Vármegye Fő Ispányi Hivatalának Helytartója, a' Fő Mélt. Hétszemélyű Törvényszék' Birája, a' Helv. Vallástételt követő Dunamellyéki Kerület' Egyházi Fő Curátora, 's a' Marczibányi Tudományos Intézet' Elöljárója. Szül. Sz. Mihály hava' 7<sup>dikén</sup> 1764, megholt Bajtás hava' 24<sup>dikén</sup> 1821.»* —  $21,9 \times 14,9$  cm. — Megjelent: Tudományos Gyűjtemény (1823) I. köt., címkép. — Leírt állapot mellett írás előtti példány is ismert. — *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 10. köt. 243. — *Szinnyei i. m.* (l. 6. j.) 13. köt. 1415. h. — *Szendrei J.—Szentiványi Gy.*, Magyar képzőművészek lexikona. Bp. 1915, I. 385. — A lemez levonatai más szöveggel megjelentek Ehrenreich Sándor Ádám arcképsorozatában.

<sup>40</sup> *Wurzbach i. m.* (l. 1. j.) 2. köt. 127, 10. köt. 241. — *Horváth Ö.*, Bredeczky Sámuel. Bp. 1924. 358—9.



<sup>40</sup> Wurzbach i. m. (1. 1. j.) 5. köt. 211, 10. köt. 241.

<sup>41</sup> Uo. 10. köt. 241, 49. köt. 63. Az Österreichische Nationalbibliothek, Porträtsammlung, Wien — szíves levélbeli közlése szerint a három utóbbi metszet megvan a gyűjteményben. Itt köszönöm meg a fényképeket is.

<sup>42</sup> Legújabbban: *Pataky* i. m. (1. 6. j.) 176—177, irodalommal. — Helyesen Löcse szerepel Lumnitzer születési helyétül: *Fleischer Gy.*, Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Bp. 1935, 65.

<sup>43</sup> Mellkép, majdnem szemben, egyenruhában, rendjelekkel. — J: G: Lumnitzer. Leutschov: f: John sc: — »JÁNOS AUSZT-

RIAI TSÁSZÁRI ÖRÖKÖS FŐ-HERTZEG, Lovasság Generálisa, A' Várivás és Várepítés Generál Directora, 's a' t. Született 1782-ben. — 21,8 x 14,8 cm. — A leírt mellett még három állapot ismert: avant toute lettre, írás előtti és a következő szöveggel: »JOHANN ERZHERZOG VON OESTERREICH, General der Cavallerie General Genie Director &c. &c. Geboren im Jahr 1782. Wien bey Artaria und Comp. 1808.« — *Wurzbach* i. m. (1. 1. j.) 6. köt. 287, 10. köt. 241, ahol a lap keletkezését 1807-re teszi. — *Eber L.—Gombosi Gy.*, Művészeti Lexikon. Bp. 1935. 2. köt. 49.

<sup>44</sup> Az itt ismertetett levelek bő szemelvényekben megjelennek az *Acta Historiae Artium* 1955. évfolyamában.

## ADALÉK BROCKY KÁROLY ÉS VAN DYCK KAPCSOLATÁHOZ

Brocky Károly festői fejlődésének egyik legizgatóbb kérdése, régi nagy mesterművek művészetére tett hatása a Brocky-irodalom állandóan visszatérő problematikája. Első monográfiája, a kortárs Norman Wilkinson elhalt barátja művészetének méltatása során Raffael és Correggio hatását hangsúlyozta.<sup>1</sup> Egyidejűleg s még egy emberöltővel később is, a magyar művészet történetéről szóló hazai művek átvett formulaként ismételtetik hol a velenceiek, hol a nagy angol mesterek Brockyra gyakorolt ösztönzését,<sup>2</sup> de ugyanakkor, a századvég művészi stílus-önállatlanságának idején a kritikák Brockyt mint eklektikus festőt is emlegetik.<sup>3</sup> A művésznek ilyen értelmű jellemzése különösen a felületesebb, néhány soros beszámolóknak állandóan ismétlődő motívuma. Még Lyka Károly is nagyszabású másolási tevékenységére hivatkozva »java eklektikus«-nak nevezi,<sup>4</sup> s e mélyen meggyökerezett vélemény Hekler: »A magyar művészet történeté-n keresztül<sup>5</sup> egészen a negyvenes évek elejéig végigkísérhető. Kopp Jenő Brocky művészi egyéniségének rajzát azzal vezeti be, hogy »eklektikusan európai«-nak nevezi a magyar mestert,<sup>6</sup> s így helyes értékelése helyett a sokszor emlegetett jelzőt használja csupán.

Brockyval hosszabban és alaposabban mindössze három, régebbi nagyobb anyagot összehordó, nagyobb egységre törekvő monográfia, s néhány részletkérdéseket kutató tanulmány foglalkozik. Még a századforduló népszerűsítő és dilettáns jellegű munkái közé tartozik Szentkláray Jenő könyve (Temesvár 1907). Szentkláray Brocky művészetének sajátos problémáját csak futólag érinti,<sup>7</sup> de alaposan s részletesen nem fejti ki. Az 1910-ben megjelent Nyári-féle monográfia nagy érdeme, hogy első ízben alapszik komoly anyaggyűjtésen, de szempontjai, feldolgozási módja s értékelése ma már jórészt teljesen elavult. Több helyütt felveti ő is az angol és az olasz mesterek Brockyra tett hatását, de nem elemzi ezeket részletesen, s frázisszerű jellemzései gyakran forrásai a későbbi felületes megállapításoknak.

Alig egy-két, művészetével foglalkozó tanulmány alapszik gondos, elmélyült kutatómunkán, alig egy-kettő hozott komoly, új eredményeket. S ezek akármilyen részletkérdéssel foglalkoztak is, Brocky művészetének a régebbi korok festészetével alakult kapcsolatát mindig és következetesen felvetették. Így Hoffmann Edit »Brocky Károly eperjesi oltárképéről« szóló, gondos alapossággal megírt rövid cikkében<sup>8</sup> beszámol egyes biedermeier festők és a nagy olasz mesterek konkrét hatásairól, amelyek a mester egyes alkotásait formálták. Alkotó módszerét elemezve elsőként világította meg helyesen Brocky művészte egyik leglényegesebb jellemvonásának, a régi mesterekhez való igazodásának jelentőségét. Hasonlóképpen Genthon István, az »Új magyar festőművészet története«<sup>9</sup> c. művében úgy jellemezte Brockyt, mint aki: »az első a felújulás korának piktorai között, aki kortársainak aktuális sora mögé látott s megmámorosodott a régi nagy mesterek alkotásaitól«. E régi nagy mesterek hatását Genthon Brocky festői látásmódja s kolorizmusa szempontjából tárgyalja, tartja fontosnak, s erről az oldalról közelítve a problémához, vázol plasztikus képet Brocky művészi fejlődéséről.

Elsőnek ismeri fel a Brocky-probléma szempontjából annak a fontosságát, hogy a 19. századi angol festészetben a régi nagy mesterekkel való összefüggések miatt »a kontinensen kiszorított múlt még mindig eleven erejű«. Genthon, ha nem oldja is meg, de itt érinti azt a kérdést is, hogy miért lehetett éppen Angliában még a 19. század közepén is ennyire eleven hatóereje régi korok mesterműveinek.

Mások egy-két konkrét megállapítással egészítették ki s tették teljesebbé a Brocky művészetében felhasznált példaképekről szerzett korábbi ismereteinket. Kelp Anna a magyar és francia festészet kapcsolatának vizsgálata során Brocky egyik krétarajz önarcképén Delacroix önarcképének hatását ismerte fel, s e megállapításával egyben azt is bizonyította, hogy Brocky nem volt érzéketlen saját korának legújabb stílusáramlataival szemben sem.<sup>10</sup> Felvetődött a »Szeret engem« c. képének Terborch művészetével való rokonsága,<sup>11</sup> a Nyugvó Pszichének Reynolds Cimon és Iphigénia c. művével való kapcsolata,<sup>12</sup> sőt az eperjesi oltárképének elemzése során még a nazarénusok hatásának kérdése is.<sup>13</sup>

E vizsgálatok azonban bizonyos formai és kompozicionális jegyek azonosságának megállapításán túl nem terjedtek, a motívumbeli és formai átvételek mélyebb indítékait nem kutatták. Nem figyeltek fel arra, hogy e rokonság végső soron a korabeli angol művészet sajátágaiban és Brockynak az angol uralkodó osztályok művészeti igényéhez való alkalmazkodásában is gyökerezik. Nem figyelmeztettek arra, hogy Brocky művészetében az idegen hatások nagy szerepe az angol művészet kibontakozásának elemzése s az angol társadalom fejlődésével való összefüggésének érintése nélkül nem tárgyalható.

A nagy német és németalföldi mesterek szerepe az angol művészet, az angol nemzeti festészet kialakulásának történetében közismert. Holbein, de főleg van Dyck hatása formálta a legjelentősebben az angol művészet alakulását. Anglia festészetének nagy korszaka, a XVIII. század gazdag termése elképzelhetetlen a XVII. század udvari-arisztokrata köreinek típusát megformáló van Dyck-i művészet nélkül. A XVIII. század elején az európai művészet volt az adó fél Anglia számára, s csak a század végére érett meg s alakult sajátos jellegűvé festészetük, mely a XIX. század elején már példája lehetett a franciáknak s az osztrákoknak is, akikkel e század első évtizedeitől kezdve már szoros művészi kapcsolatokat tartottak fenn. XVIII. századi nagy mestereik ízlése, formanyelve elképzelhetetlen a nagy olasz festők, Giorgione, Tizian, Correggio; a »zsarnoki példakép«<sup>14</sup>: van Dyck és Rembrandt zsenije nélkül. De e hatásokból sajátosan angol, nemzeti művészetet teremtettek. Reynolds művészete, bár nagy példaképeinek hatása majd minden művében kimutatható, mégis sajátosan egyéni s angol; átveszi a hatásokat, anélkül, hogy epigonná válnék. Ugyanígy Gainsborough bár gyakran van Dyck-i külsőségek között jeleníti meg alakjait, öltözteti modelljeit csillogó selyembe, puha bársonyba, díszíti ragyogó ékszerrel s úgy festi meg őket, mint nagy elődje, mégis egyéniségének s a maga századának félreismerhetetlen



bélyegét nyomja kompozícióira. Az angol festők a kifejezés módját, külsőségeit eltanulják ugyan a kontinens régi nagy mestereitől, festészetükben mégis saját társadalmuk, a sajátosan fejlődő angol kapitalizmus életének művészi tükrét adják. Angliában az európai országok között a legkorábban bontakozott ki a modern kapitalista társadalom. A vérmérsékleti angol forradalom, az angol arisztokrácia és burzsoázia kompromisszuma a gazdasági és kulturális fejlődés nyugodt lehetőségeinek nyitott utat már a XVIII. század folyamán. E megegyezés elmosta az arisztokrácia és burzsoázia közötti éles határokat. Polgárságuk életfelfogása, ideológiája nem különbözött el oly méreken és ellenségesen a főúri osztálytól, mint Franciaországban a forradalom előtti évtizedekben. A XVIII. századi angol polgári fejlődés jellegzetessége, amely a maga korában egész Európa számára a haladás mintaképeül szolgált, sajátos művészetet eredményezett. Az a század, amely az irodalomban a realista polgári regényírás kezdeteivel ajándékozta meg az európai irodalmat, festészetében a főúri osztály ízléséhez alkalmazkodó nagypolgárság művészi igényét tükrözi. A régi művészeti formanyelv továbbélését erősítette az angol művészetnek az elmúlt századok udvari festészetében gyökerező hagyománytisztelte. Még a legnagyobbak, Reynolds és Gainsborough is a nagy olasz példaképek festői elemeit átvéve s van Dyck reprezentatív udvari festészetének hatása alatt festették meg a XVIII. századi Anglia polgári megrendelőit. A szigetország nagy festőinél kötelező volt a régi mesterek ismerete, s a hagyományos kompozíciókat, festői előadásmódot a megrendelő polgári közönség társadalmi reprezentációjának érdekében használták fel. Az arisztokratikus portréfestészet divatja tovább élt még a XIX. század elején is, de Thomas Lawrence a XVIII. század nagy angol festőit utánzó esetjén a műfaj már epigon jelenséggé vált. Lawrence nem hajlott a XIX. század polgári ízlése felé, s azokban az években, amikor Franciaországban Delacroix művészete formálódott s amikor Bécsben a biedermeier élte virágkorát: ő még az arisztokratikus külsőségekhez ragaszkodva, fehér allonge parókában s régi divatú öltözékben festi előkelő megrendelőit.

A XIX. században, bár éppen az angol művészet vet fel új problémákat a tájképfestészet terén (Constable, Turner, Bonington), portréfestészetük jelentéktelenné válik. Ezekben az évtizedekben, amikor Brocky Angliában dolgozik — 1838-tól 1855-ben bekövetkezett haláláig — nincs is jelentősebb arcképfestőjük. Ezért a megbízások, megrendelések sokaságával halmozódik el a jó felkészültségű, tehetséges magyar mestert. Az Angliában töltött évek során Brocky az angol festészet nagyjait éppúgy behatóan tanulmányozta, mint annakidején az olaszokat és németalföldieket. Az angol polgári társadalom ezekben az években nem kevés érvényesülési lehetőséget biztosított az olyan portréfestők számára, akik a nemzeti és nemzetközi hagyományok felhasználásával a kor ízlésének megfelelően elégitették ki igényeit. A feladatok teljesítésében Brocky is részt vállalhatott: a régi nagy mesterek tanulmányozása során kifinomult ízlése, ragyogó színkezelése, biztos formálása révén művészete alkalmas volt arra, hogy az igényes, gazdag angol polgárok és főnemesek megrendeléseinek eleget tehessen.

Nem sokkal Angliába való letelepedése után, a 40-es évek elején barátjának és pártfogójának Dominic Colnaghi műkereskedőnek megrendelésére festette »Dominic Colnaghi gyermekkori arcképe« c. ma ismeretlen tulajdonban levő munkáját (1. kép.) Művén lombos fával élénkített, puhán elmosódott körvonalú tájképi háttérben állva ábrázolja a merész tartású, bájos arcú fiúcskát. Alkotásáról irodalmunkban többször esett szó, s kutatásunk már régebben megállapította, hogy mesterünk e művének Gainsborough 1770 körül festett »The blue boy« c. portréja volt ösztönző mintaképe,<sup>15</sup> de e rövid, csupán a tényre szorítózkodó megállapításon túl a kutatás nem ment, a két kép mélyebb összefüggéseit, távolabbi gyökereit nem keresték. (2. kép.)

A gainsboroughi mű szépsége Brocky annyira megragadta, hogy az eredetiről aquarellmásolatot is készített. Az azonos motívumok mellett Brocky önálló fantáziájára elsősorban kolorizmusa figyelmeztet. A Gainsborough-képen uralkodó s annak különösen vonzó festői hatást kölcsönző kék színt, a Blue boy kosztümjének színmegoldását nem vette át. A műkereskedő fia élénk vörös bársonyban pompázik, csakúgy, mint van Dyck George és Francia Villierst ábrázoló művének baloldali gyermekalakja.<sup>16</sup> (3. kép) Bizonyos mértékig van Dyck műve mindkét kép típusalakító előzménye. George Villiersnek, Buckingham második hercegének tartása, kosztümje, magatartásának attitűdje formálódik a két következő század művésznének képén, s mindegyik a választott mintaképhez vagy mintaképekhez méltó magas művészi igénnyel saját korának típusát alkotta meg. Köztudomású, hogy Gainsborough van Dyck művészetének nagy tisztelője és lelkes csodálója volt. Az angol festő a flamand mester műveit fiatal korától kezdve sűrűn másolta, s így többek között a George és Francis Villierst ábrázoló kettős portrét is.<sup>17</sup> Már Gainsborough kortársai is felismerték, hogy a van Dyck-i kosztümbe öltöztetett Blue boy: »... an extraordinary picture... as fine as van Dyck«.<sup>18</sup> Gainsborough legújabb monográfusa, M. Woodall is beszámol van Dyck nagy hatásáról Gainsborough művészetében,<sup>19</sup> de nem említi, hogy a Blue boy megfogalmazásánál van Dycknak éppen ez a képe szolgált mintaképül. A két mű összehasonlítása az általános rokonságon túl több részletgegyezést is mutat. Gainsborough nemcsak a ruha megoldásában követi van Dyckot, hanem a fiúcska arcának előkelőségét sugárzó kifejezésében, homlokára hulló hajának formálásában, karjának derekára simuló mozdulatában s előrelépő lábtartásában is. A különbség közöttük csupán annyi, hogy a két festmény két különböző társadalmi osztályból származó modellt ábrázol: van Dyck főúri alakját a XVIII. század feltörekvő polgárságának tipikus képviselője, Jonathan Buttall, egy művészetkedvelő vaskereskedő fia váltja fel. Gainsborough, hogy a megrendelő polgár reprezentatív társadalmi igényeit kielégítse, a van Dyck-i példaképhez fordul, s a gazdag polgár fiát van Dyck-i külsőségekkel, a XVII. század főúriának magatartásában s kosztümjében festi. Ugyanígy s ugyanezért Brocky is, hogy a maga századának előkelő polgárát, a gazdag műkereskedő fiát társadalmi rangjának megfelelően ábrázolhassa, Gainsboroughi és közvetve van Dyck-i előzményekhez nyúl. S ahogyan Gainsborough esetjén módosult a példakép: a függöny-lezárt teret a szabad természet, Buckingham második hercegének gögösen parancsoló arckifejezését szelidebb tekintet váltja fel, éppennyí formálódik át a XIX. század ízlésének megfelelően Brocky modellje is. Brocky természeti környezetbe állítja alakját csakúgy, mint Gainsborough tette, de az angol festő álomszerűen sejtelmes, elmosódott, s csak hangulati elemként szolgáló tájképi háttérrel realisabb, konkrétabban megfogalmazott tájjal helyettesíti. A van Dyck-i és Gainsboroughi karmozdulatot a botra támaszkodó balkar váltja fel, míg jobbában a Gainsboroughéhoz hasonló, lengő tollú, nagykarimájú kalapot tart. Az alak megoldása lényegében Gainsborough képét követi, de a modell tartása szabadabb és könnyedebb lesz, a fiú arcán az évszázados gögö csendes mosollyá szelidül. Ruhája ünnepi és előkelő csakúgy, mint a maga korában Gainsborough és van Dyck modelljéé volt, cipője s kalapja még a Gainsborough korabeli divatot idézi, de Brocky előideinél egyszerűbben festi a ruhát, s azoknak virtuóz fényárnyékkal való anyagszerű festésmódja helyett az egész mű hangulatához alkalmazkodó lágyabb tónusokat alkalmaz.

Brocky lényegében csupán alapmotívumaiban követte nagy elődeinek műveit. Kora szépségcszernéjének megfelelően alakítja a fiú arcvonásait, önállóan jellemzi a modell lényét, saját ízlése határozza meg a kép festőséget, s a lágyabb formák a Bécsből hozott biedermeierre emlékeztetnek. A példaadó műből csak annyit használt fel, amennyit a maga művészi mondanivalójának kifejezéséhez szükségesnek látott; művészi önállóságáról





1. Brocky Károly, Sir Dominic Colnaghi gyermekkori arcképe.  
Ismeretlen helyen



2. Thomas Gainsborough, A kék fiú





3. Van Dyck, Részlet George és Francis Villiers portréjáról. Windsor Castle

még ilyenfokú idegen hatás érvényesülése esetén sem mondott le. Olyan önállósággal használta fel a kapott ösztönzéseket a megrendelő ízlésének és saját kedvtelésének kielégítésére, ahogy azt körülbelül 80 esztendővel előtte Gainsborough is tette.

Van Dyck hatása Brocky művészetében nem mindig oly közvetett, mint a Colnaghi-arkkép esetében. Brocky arcképeire a van Dyck portréfestészetének reprezentatív festőiségével való rokonság általában is jellemző, akár Norman Wilkinsonné zöldruhás álló portréjára, akár az utolsó csodálatos önarcképre gondolunk. Az általános stílusrokonság mellett azonban olykor egy-egy van Dyck-motívum pontosabb átvétele is megfigyelhető oeuvre-jében.

1930-tól különböző aukciókon bukkant fel egy »Nyilazó Amor«, máskor »Lebegő Amor« címmel szereplő képe.<sup>21</sup> (4. kép) Ez a mindaddig kellőképpen nem méltított

műve ugyancsak van Dyck-i kompozíciót követ. A festmény felhők között nyolcszögű mezőben kiterjesztett szárnyakkal lebegő Amort ábrázol, kezében nyílát tartja, mosolygó szöke fejcskájával a földre tekint. Arányosan formált ruhátlan testét szélfúttá fátyol lebegi körül. Az egész kép könnyű, kecses mozgással fejezi ki a Brocky művészetére általában jellemző derűt. A mű az ötvenes évek elején, abban az időben készülhetett, amikor Brocky főleg mitológiai kompozíciók és a ruhátlan test ábrázolása érdekelte. Brocky festményének kompozicionális formai mintaképe: az ugyancsak »Amor« címmel szereplő, metszetekben is elterjedt, ma a Thyssen-Bornemissza-gyűjteményben őrzött van Dyck-kép,<sup>21</sup> amely témájában, ikonográfiai típusában pontos előzménye Brocky Amorának. (5. kép) Van Dyck a földre érkezés pillanatában, ég felé tekintve ábrázolta Amort; testének arányai, fejtípusa s a testét körüllebegő fátyol motívuma megegyezik Brocky Amoráéval. A mozgás ábrázolásának lényegtelen különbségeitől eltekintve azonban a két kép hangulata s felfogása, ahogy az előbbi összevetés során is megfigyelhető volt, alapvetően különböző. Van Dyck izmosabb figurájának ég felé tekintő, szenvedélyes arckifejezése, a fátyol keményen megtört redői, a fény-árnyék merész alkalmazása a németalföldi mester barokk felfogására jellemző. Brocky lágyabb, kerekesebb formái, Amorának érzelmes-mosolygós szelíd arckifejezése, jobbkarjának s kezének kissé keresett mozdulata festőnk biedermeier ízlésű nevelkedettségéről tanúskodik.

A múlt század közepének angol festészetében a nagy flamand mester s általában a korábbi európai hagyományok követésének már kevesebb nyoma található. Szerke Európában új festői törekvések, új problémák foglalkoztatták a művészeket, Angliában pedig a század derekának egy festőcsoportja elfordulva a valóságtól s a társadalom reális igényeitől a quattrocento formavilágába feledkezett. Abban az évben, amikor a prae-raffaeliták csoportja első ízben lép fel együttesen (1849),<sup>22</sup> halt meg William Etty, talán az egyetlen angol kortársa Brockynak, akit hozzá hasonlóan az olasz és a németalföldi művészet tanulmányozása nevelt nemes és magas kultúrájú művésszé. Brockyval együtt ő tette a legtöbbet a nagy festői korszakok hagyományainak XIX. századi ébrentartására. Így Brocky volt az egyik utolsó Angliában élő múlt századi festő, akinek működésében oly intenzív erővel élt van Dyck századokon keresztül eleven hatóerővel messze kisugárzó művészete, az angol s az európai festészet nagy mestereinek formavilága, hogy utat talált a kor társadalmának igényeihez.

Brocky eddigi értékelése, szerepének meghatározása a magyar művészet történetében külön feladatot jelent a kutatás számára. Művészetének egyik problémáját vizsgálva, az idegen mesterek hatásának kérdését mélyebben elemezve revízióra szorul az a megállapítás, hogy Brocky eklektikus volt. Az idegen példaképek felhasználása mellett Brocky önálló művészi invencióval rendelkező mester, aki mindig saját korának formanyelvén szólaltatta meg elmúlt századok festői hagyományait.

SZ. LAJTA EDIT

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Wilkinson, N., Sketch of the life of Charles Brocky the artist. London 1870, 19.

<sup>2</sup> Szana T., A magyar művészet századunkban. Bp. 1870, 77; és Szalay I., A XIX. század festészetéről hazánkban. Bp. 1901, 11–12.

<sup>3</sup> Hevesi L.: Pester Lloyd 1896. júl. 5: »Angliában akkoriban nagyon szétfoszlott volt a festészet s Brocky is eklektikus maradt, ki a szükséghez képest a képtárakban majd itt, majd ott szerzett biztatást.« — Kelety G., A festészet és szobrászat az 1896. évi ezredéves országos kiállításon. Bp. 1898: »egyéni nagy tehetsége dacára eklektikus volt egész életében«.





4. Brocky Károly: Ámor. Ismeretlen helyen



5. Van Dyck: Ámor. Thyssen-Bornemissza gyűjtemény



<sup>4</sup> *Lyka K.*, A képzőművészet története s technikai fejlődése. A művészet könyve. Bp. 1902, 432; és *Lyka K.*, Brocky Károly. Uj Idők (1921) 447.

<sup>5</sup> Bp. 1934, 205: »Brocky Károly... aki történeti eklekticizmus útján érte ki a maga gazdag, egyéni stílusát...«

<sup>6</sup> *Kopp J.*, Magyar biedermeier festészet. Bp. 1943, 18.

<sup>7</sup> *Szentkláray J.*, Brocky Károly festőművész élete. Temesvár 1907, 51: »Reynolds és Lawrence mintáin látta meg, hogyan kell a modern festőművészetet Raffael és Correggio, meg a nagy velencések hű követésével a modern szalonizálás és az elegáns finomság kívánalmaihoz alkalmazni.«

<sup>8</sup> *Hoffmann E.*, Brocky Károly eperjesi oltárképéről. A Műbarát I (1921) 349—355.

<sup>9</sup> Bp. 1935, 29—32.

<sup>10</sup> *Kelp A.*, A XIX. századi magyar festészet viszonya a francia festészethez. Bp. 1928, 17—18.

<sup>11</sup> *Héjjas J.*, A magyar biedermeier kor művészete. Magyar Művészet XIV. (1938) 22.

<sup>12</sup> *Bortnyik—Hevesi—Rabinovszky*, 2000 év festészete. Bp. 1943, 309.

<sup>13</sup> *Horváth H.*, Magyar romantikus festők Rómában. Bp. 1944,

(az Árpád-házi szt. Margit s egyéb tanulmányok c. kötetben 193—194.

<sup>14</sup> *Hartlaub, G. F.*, Die grossen englischen Maler der Blütezeit. München 1948, 40.

<sup>15</sup> *Nyári S.*, Brocky Károly festőművész élete s művei. Bp. 1910, 62; és *Hoffmann E.*, Brocky Károly vízfestményei és rajzai. Művészet XIV. (1915) 192.

<sup>16</sup> *Laww, E.*, Pictures by Holbein & van Dyck at Windsor Castle. London 1902, 37.

<sup>17</sup> *Bell, A.*, Thomas Gainsborough. London 1902, 37; és *Woodall, M.*, Thomas Gainsborough, his life and work. London 1949, 56—57.

<sup>18</sup> *Woodall i. m.* 58.

<sup>19</sup> Uo. 57: »Van Dyck's graceful poses, silvery tones and delicate drawing fascinated him, and played a large part in determining the development of his painting.«

<sup>20</sup> Első ízben 1930. XLV. Ernst Muzeum Aukció 56. sz., végül utoljára 1940. Almásy—Teleky Aukció III. 98. sz.

<sup>21</sup> Lásd: Smith's Catalogue raisonné of the works of Dutch, Flemish and French painters. III. London 1831, 111; és *Glück, G.*, Van Dyck. Klassiker der Kunst. Stuttgart—Berlin 1931, 548.

<sup>22</sup> *Leroy, A.*, Geschichte der englischen Malerei. Zürich 1944, 246.



# A MAGYAR ÜVEGMŰVESSÉG TÖRTÉNETE A REFORMKORBAN ÉS AZ ELNYOMATÁS ALATT (1800—1860)

## II. RÉSZ

*A pest-budai iskola*

*Piesche József*

A XVIII. században Pest—Buda semmi kapcsolatba nem hozható üvegművességünkkel. Ez természetes is. Közelében nem dolgoznak huták, a XVIII. század üvegessége pedig még nem választható el az üvegvidékektől és hutáktól. A századfordulóra azonban itt is megváltozik a helyzet. Az üvegfúvó munkás és üvegfúvó művész személyének különválásával lehetőség nyílik üvegfúvó iskolák kialakulására, olyan — működő hutáktól távol — városokban is, mint amilyen Pest—Buda volt.

Bár a pest-budai üvegművesség múltjára vonatkozó kutatások ma még a kezdet kezdetén állanak s túlnyomó részben csupán a Fővárosi Történeti Múzeum gyűjteményére és az 1. sz. Állami (volt Fővárosi) levéltár gyérszámú adatára támaszkodnak, a fejlődés menetét nagy vonásokkal mégis megrajzolhatjuk.

Az első, pontosan datálható, kétségtelenül pest-budai eredetű darab egy nagyméretű, nehézkes formájú talpas-pohár.<sup>1</sup> A sárgás árnyalatú léghólyagokkal és

zárványokkal telt üveg magyar hutára vall. Köszörült felirata szerint 1810-ben készült a budai cipész céh számára. A felirat alá köszörült csizma még nem nevezhető művészi teljesítménynek, és a mesterségbeli tudásnak is csak alacsony fokáról tanúskodik.

Egészen hasonló, de még esetlenebb alakú a pesti szabók talpas-pohara 1815-ből.<sup>2</sup> A felirat alá köszörült kecske ellenben technikában már határozott haladást jelent (1. kép).

A legrégebbi pest-budai darabok közé tartozik egy egyszerű, henger alakú, empire ízlésű pohár, szabadkőműves jelvények fogatékas technikával készült ábrázolásával.<sup>3</sup> Magát a poharat kristálytiszt, tökéletesen szintelenített anyaga alapján cseh hutaterméknek tartjuk.

A pesti és budai polgárok felvételi könyvei<sup>4</sup> egész sereg »vitráriust« említenek. Ezek legnagyobb része a pesti vagy budai üveges céh tagja, egyszerű iparos, s az ablaküvegek bevágásán kívül nem nagyon foglalkozott egyébvel. Egyesek azonban a köszörülés mesterségével is megpróbálkoztak. Közülük kerültek ki e kezdetleges poharak készítői is, akiknek személyét valószínűleg sohasem sikerül kihámozni a jelentéktelen cseh és német nevek közül.



1. A budai cipészek és pesti szabók poharai 1810 és 1815-ből. Fővárosi Történeti Múzeum





2. Közszörült pohár Mozart mellképével Piesche József 1821. Fővárosi Történeti Múzeum

A kezdet tehát meglehetősen szerény. Néhány év múlva azonban már feltűnik a *pest-budai iskola* — ha nevezhetjük így az üvegesek e szerény csoportját — s egyben az egész kor kimagaslóan komoly művész egyénisége, Piesche József pesti üvegáru kereskedő és üvegművész személyében.

Ez a név a cseh és osztrák üvegművességben is jóhangzású. Piesche az Észak-Csehországban és Ausztriában nemzedékeken át működő Pietsch üvegvésnök dinasztiának Magyarországra szakadt és Pesten új otthonra talált tagja.<sup>5</sup>

Bizonyára ebből a családból származott az a Piesche Antonius is, aki még 1805. április 23-án nyert pesti polgárjogot.<sup>6</sup> Őt az eredeti tanácsülési jegyzőkönyv Steinschönauból, a cseh üvegművesség egyik közép-pontjából származottnak mondja, foglalkozásaként pedig az üvegáru kereskedést (»vitri quaestor«) említi. Hogy Piesche Antonius és Piesche Józsefünket milyen rokoni kapcsolat fűzte egymáshoz, azt nem tudjuk. Nem tudunk választ adni arra sem, hogy Piesche Antonius dolgozott-e mint üvegvésnök is. Valószínű, hogy igen. Származása legalábbis erre mutat. Szignált darabja azonban ez ideig nem került elő.

A mi Piesche Józsefünket 1821. január 20-án vették fel a pesti polgárok sorába, ötven forint lefizetése ellenében, ami akkor komoly összeg volt.<sup>7</sup> A felvétel időpontjában már mint kitűnő vésnök és üvegmetsző szerepelt, erre mutat a jegyzőkönyv »vitrurum artificialis sculptor« kitétele is. Ezt nem használták, egyetlen más

üvegesről szólva sem. Piesche minden bizonnyal már évekkel előbb került Pestre, hiszen ahhoz, hogy új otthonában gyökeret verhessen s a komoly taksát lefizethesse, időre volt szüksége. Különben is a jegyzőkönyv mint helyi mestert említi. Pestre költözésének időpontja pontosan nem állapítható meg. Valószínűleg 1815 és 1821 között történhetett ez, mert az 1815-ös pesti címjegyzékben még nem szerepel.<sup>8</sup> 1822-ben Pesten az Uri-utca 428 sz. (ma Váci utca) alatt volt üzlete.<sup>9</sup> Az 1827-es pesti útmutató szerint üzlete még mindig itt volt, s Piesche üvegművészként kívül közművészettel is foglalkozott.<sup>10</sup> Eddigi tudásunk szerint ez az utolsó biztos adat róla. Meddig dolgozott még Pesten, mikor halt meg, nem tudjuk. Mindenesetre közel egy évtizeden át dolgozott bizonyíthatóan itt, s ez az ide-oda vándorló üvegművesek életében hosszú idő.

Ennyit mondanak a számközlő adatok. Csúpn ezek birtokában Piesche kis szürke iparos maradna, akihez hasonlót egy tucatot is elő lehetne ásni a pesti üveges céh irataiból és a korabeli címjegyzékekből. Ő azonban határozott művészi öntudattal mindig szignálta műveit, legtöbbször évszámmal is ellátva azokat, s így lehetővé tette, hogy működését előássuk a múltból. Eddig mindössze Piesche nevével ellátott poharat ismerünk, szinte bizonyosra vehetjük azonban, hogy ezt a számot a további kutatás megsokszorozza majd. E néhány darab is elég ahhoz, hogy Piesche Oppitz Józsefet sok tekintetben messze felülmúló művészegyenisége kibontakozhasson a homályból.

Még 1821-ben, a pesti polgárok sorába való felvétele évében készítette »Mozart poharát« (2. kép).<sup>11</sup> Egyszerű, nemes, empire forma, alján gyémántmetszésű gyűrűvel. Mozart mellszobrának köszörült képe már fejlett fokon mutatja be művészetét, s félreismerhetetlenül elárulja a korabeli osztrák üvegvésnökök, Joseph Habert, Eduard Grillwitzer, mindenekelőtt pedig Franz Gottstein hatását. Az ajánlás »Á. K.« monogramja mögött talán a korabeli Pest-Buda valamelyik zenészenek személye rejtőzik.

1824-ben készítette I. Ferenc köszörült képével díszített serlegét, jelenleg a bécsi Technische Hochschule tulajdonában.<sup>12</sup> A csekély portrészzerű hasonlatosság ellenére is művészi tudásról és nagy mesterségbeli felkészültségről tesz tanúságot. A különlegesen gondos kivitel talán az is magyarázza, hogy mint a felirat is mutatja, Piesche művét a Politechnikum részére mintegy művészete mintadarabjaul ajánlotta fel. Legjobb műveik ily reklámszerű felajánlását intézményeknek, vagy kimagasló személyeknek, különösen a Pieschért erősen befolyásoló osztrák üvegvésnököknél, pl. Joseph Habertnél is megtaláljuk.

Bizonyára hosszú fejlődés vezet a bécsi serlegtől a Fővárosi Történeti Múzeum három Gráciával díszített poharáig.<sup>13</sup> Piesche művészetének s egyben az egész magyar biedermeier üvegművességnek tetőpontjáig (3. 4. kép). A pohár a megszokott »ranfheber«, de a gyakori enyhe ívelés helyett teljesen merev körvonalakkal. Talpazata fűrészfogasan csiszolt. Felületén gondos, finom munkával köszörült kép; virágos mezőben három nőalak áll. Kettő szembe fordult és fáklyát tartó, szárnyas kis gyermekalakot emelnek magasba. A harmadik nőalak virággal szórja be kosarából a csoportot. Kétségtelenül a három Grácia és felfelé fordított fáklyával — az élet és szerelem szimbólumával — ábrázolt gyermek Ámor tárgya ennek a finom képecskének. Az egész csoport tiszta klasszicista felfogásról tanúskodik. A kompozíciót a nőalakon végighullámzó finom ritmus fűzi egységbe. Ezen belül minden a maga helyére kerül, világos és tiszta összefüggésekben. A pohár kis méretei láttára csodáljuk a testábrázolás biztonságát, a ritmikus hullámzó leplek alatt enyhén kidomborodó testrészek összefüggésének kitűnő érzékeltetését. A pohár félreismerhetetlenül összefügg a nagy osztrák mester, Franz Gottstein művészetével. Gottstein »Kallisto serlege« és »Gráciás poharunk« olyanok, mintha egy kéz művei volnának.<sup>14</sup> Piesche művét azonban a kompozíció tisztább felépítése és zártsága határozottan föléje emeli osztrák mintaképének. Pieschének az 1830-ban készült





3. A »gráciás pohár« köszörült díszének kifejtett fotografiája

»Kallisto serleget« minden bizonnyal ismernie kellett, és így valószínű, hogy a Gráciás pohár a harmincas években készült.

Ugyanebben az időben, művésznünk fejlődésének csúcspontján készülhetett negyedik ismert, szignált pohara. Ennek 1904-ben Meller Simon fényképét is közölte s így írt róla: »A Lobmeyer által alapított újabb osztrák üveg finom képviselője a Piesche által vésett 43 sz. pohár«<sup>15</sup> A pohár készítésekorát félreismerve Piesche akkor még az ismeretlenség homályában rejtőzködő személyét a XIX. század vége felé virágzó Lobmeyer-iskolával hozza tévesen kapcsolatba. Pedig e pohár már egyszerű, hengeres, alján fazettált empire izlésű formája alapján sem tehető a harmincas éveknel későbbi időre. A köszörült ábrázolás itt is klasszicista szellemű, mitológiai tárgyú kompozíció. Kis fatörzs előtt levő gyep padon meztelen férfi ül és az előtte álló gyermekalak felé fordul, kissé hátrább szárnyas, meztelen nőalak áll.

A szignáláson kívül Piesche gondosan feltüntette rajta, hogy mintaképül Correggio egy képét, illetőleg annak F. John által metszett másolatát használta fel. A jelenet köszörülése a Pieschenél megszokott biztos kézre vall, s eddig ismert munkái közül talán a legaprólékosabb kidolgozású. A köszörülés szemcsés felszíne helyenként annyira finom, hogy szinte polírozottnak hat, s a munka technikai tökéletességével eléri az empire gemma vésés kiváló darabjainak színvonalát. E pohár a Glück Frigyes-gyűjtemény feloszlása után sokáig ismeretlen tulajdonosok kezén hányódott. A közelmúltban bukkan elő s jelenleg Iparművészeti Múzeumunk új szerzeményei között szerepel. (5. kép)<sup>16</sup>

E négy ismert mű alapján meg kell állapítanunk, hogy Piesche művészete nem függ össze szervesen a pest-budai üvegkösörülő iskolával. Magasan áll névtelen és határozottan provinciális kis mestereink fölött. Ösztönző hatása nem is annyira közvetlen kortársaira, mint a negyvenes évek már fejlettebb mesterségbeli tudású üvegkösörűseire érvényesült.

Míg Piesche alakos kompozíciókon és arcképeken mutatta be fölényes tudását, a századforduló cél-üvegeinek kis mesterei egy új s később oly népszerű csoportnak, a városlátképes és épületábrázolásokkal díszített üvegeknek első darabjait metszik. Egy, a múlt kódében rég elmerült álomváros »a két testvérváros«, mint akkoriban nevezték, elevenedik meg előttünk, szép harmonikus neoklasszikus épületeivel s legnagyobb büszkeségével: Széchenyi Lánchídjával. A Pollack, Hild,

Zitterbarth, Zofahl, Brein vagy Kasselik által emelt köz- és magánépületek hamarosan a lakosság kedvencei lettek, és szívesen látták viszont őket az empire, neobarokk vagy neorokokó serlegek szikrázó üvegfalain.



4. Kösörült pohár a három gráciával. Piesche József 1830—40. Fővárosi Történeti Múzeum



E pest-budai látképes serlegek sorát egy nehézkes kehely nyitja meg ovális medallionban a Vár és Krisztinaváros, Gellérthegy lejtőjéről nézett látképével 1831-ből (6. kép).<sup>17</sup> A köszörülés technikája érdekes és egyéni. Kerüli az éles körvonalakat és a határozott rajzot, stílusa inkább apró foltokkal dolgozik, mondhatnánk festői. Később is találkozunk majd még e kéz nyomaival, sajnos, a művész személye ismeretlen előttünk.

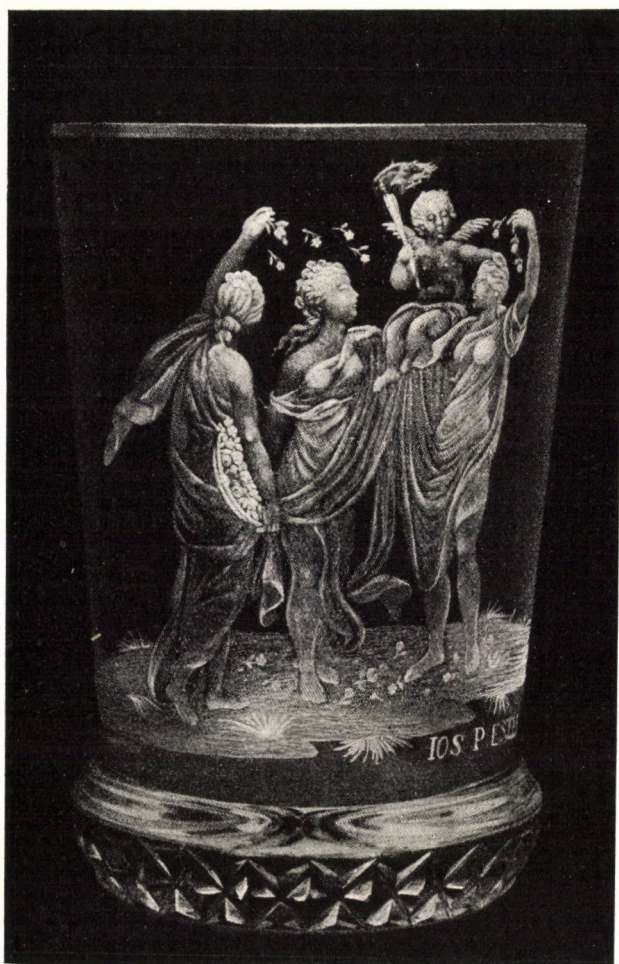
A Fő utcai ferences templomot s mellette az Erzsébet apácák kórházát látjuk egy, valószínűleg szintén még a harmincas évek elejéről való kedves kis talpas-poháron.<sup>18</sup> A köszörülés kezdetleges, természetűség szempontjából is sok kívánnivalót hagy hátra. A kórház homlokzata pl. az eredeti öt ablakaxis helyett hatot tüntet föl.

A harmincas években kapnak először helyet a poharakon Pest nagyobb középületei is, mint a Zitterbarth Mátyás tervei szerint 1837-ben elkészült régi Nemzeti Színház,<sup>19</sup> Pollack Mihály Redoutja, vagy a régi pesti városháza (7. kép).<sup>20</sup>

Pollack Mihály 1828–35 között épült Ludoviceumát választotta tárgyául egy nemesen egyszerű, lendületes formájú talpas-pohár mestere.<sup>21</sup> Itt találkozunk először pest-budai poháron a sötétvörösre edzett alapsíkba való köszörüléssel. Nem szabad ezt az edzést összetéveszteni a neobarokk színes üvegeknél oly kedvelt bevonatokkal (Überfang). Míg az utóbbinál az áttetsző kristályüveg-mag köré jelentékeny vastagságú, színes üvegburkolatot fújnak, addig az edzéseknél csak az üvegtárgy felszínét színezik vegyi úton rendkívül vékony rétegben. A köszö-

rülés az elszíneződött réteget lehántja, s így a köszörült kép a legtöbbször mély bíborvörös vagy néha sötét aranyárgában izzó háttéréből nagy világító erővel emelkedik ki. Ezzel a hatásos és olcsó eljárással a harmincas években még csak ritkán, a negyvenes években annál gyakrabban találkozunk, 1850-től kezdve pedig az edzés a színtelen üveget úgyszólván tökéletesen kiszorítja. Vörösre edzett alapsíkba köszörülte egy névtelen mester a Császár-fürdő hatalmas ovális udvarának képét. Mint a látképes poharak készítői általában, metszet után dolgozott ő is. Neorokokó ornamentikája a negyvenes évek ízlésére jellemző.<sup>22</sup>

Külön csoportot képeznek az aranyozott üvegek. A pest-budai iskola első aranyozott üvegei 1820 után készülhettek. Az aranyozás mindig a köszörüléssel együtt fordul elő. De a kettő egyesítéséből előálló díszítő mód lényegesen különbözik a XVIII. századtól. Ez az újabb díszítő mód már nem magyar jellegzetesség. Csehországból és Ausztriából vettük át mi is, ahol szelvény-hosszában divatozott. Az ábrázolások tárgya legtöbbször tájkép vagy architektúra. A képmézőt erősen bemélyített keretelés határolja. A rajz körvonalai erőteljesen köszörültek. A háttér fénytelenre érdesített üveg. A köszörülés elkészülte után a háttér kivételével az egész képfelületet (tehát a rajz körvonalai által határolt mezőket és magukat a bemélyedő körvonalakat egyaránt) fénytelen aranyozással vonták be. Ezután az egész aranyozott felületet fényesre csiszolták. A csiszolásnál természetesen a rajz bemélyedő körvonalaiban levő fénytelen aranyo-



5. Köszörült pohár mitológiai jelenettel. Piesche József 1830–40. Iparművészeti Múzeum



6. Köszörült pohár a Vár látképével. 1831. Fővárosi Történeti Múzeum



zás változatlanul marad. Ezzel a művelettel a munka el is készült, s a melegen csillogó aranyozott mezőből a köszörült kép matt aranyozással különült el.

Ezzel a díszítő eljárással készült aranyozott pest-budai poharaink között a legkorábbi a pesti dunapartot ábrázolja, a mai Eskü tér környékén<sup>23</sup> (8. kép). A görög templom és a belvárosi plébániatemplom előtt az ún. repülőhidat látjuk. A kép igen erősen emlékeztet az 1780—1820 közötti időkből származó pest-budai mesterleveleket díszítő késői zopf díszítményekkel keretezett rézmetszetű látképekre. Valószínűleg ilyen mesterlevél szolgálhatott minta gyanánt. Természetesen a vésnöknek a rendelkezésére álló kis tér és nehéz technika miatt az eredeti rézmetszetet erősen le kellett egyszerűsíteni.

Egészen hasonló, aranyozott poháron az 1824-ben Zambelli András pesti építész tervei szerint épült régi pesti Lövölde biedermeier, genre alakokkal élénkített, szép görög dór oszlopos udvarát látjuk.<sup>24</sup>

Az aranyozás és ezüstözés szokatlan egyesítésével találkozunk egy, a Lánchíd képével díszített poháron, amely már a negyvenes évekből származik.<sup>25</sup> A fenti, jellemző aranyozott technikával készült poharak nemcsak Pest-Budán, hanem hazánk távoleső vidékein is készülnek. Hasonló díszű pohár pl. ismeretes Nagyszében látképével »Hermannstadt in Siebenbürgen« felirattal.<sup>26</sup>

Az 1838-as nagy árvíz témája a festők, réz- és acélmetszők mellett üvegmetsszőinket is foglalkoztatta. Egész sor régi üvegünkön találkozunk árvízi jelenetek-

kel. Csak egy részük korabeli, a többi jóval később készült. Az ábrázolások majdnem minden esetben réz- és acélmetszetekre vezethetők vissza, amelyekhez a vésnök több-kevesebb hűséggel alkalmazkodik. A legszebb egykorú darab a Fővárosi Történeti Múzeum gyűjteményében van.<sup>27</sup> A pohár felületének legnagyobb részét elfoglaló köszörült kép a mai Roosewelt teret ábrázolja az árvíz alatt. A háttérben a Diana-fürdő, Lloyd-palota, s a tajtékzó hullámokon túl a budai part és az egykori királyi palota látszik, az előtérben csónakok és tutajok összevisszasága szorong az árral küzdő emberekkel. A pohár köszörült felirata:

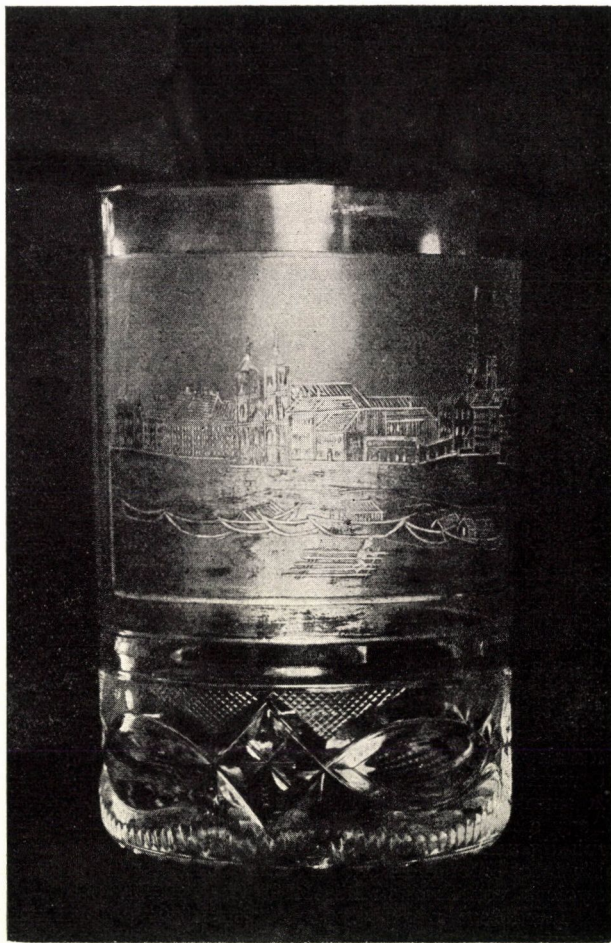
»AZ  
SZERENCSETLEN ÉS  
SZOMORÚ  
EMLÉKEZETŰ ÁR  
PESTEN  
1838-ban«.

A köszörülés technikája hasonlóan lágy és festői, mint a Krisztinaváros látképével díszített már ismertett talpas-poharé 1831-ből. Valószínűleg ugyanannak a névtelen kis mesternek kezemunkája mind a kettő.

A dunai gőzhajózás első gőzöseit képeivel is találkozunk a harmincas és negyvenes évek vízrebocsátási ünnepségeire készült alkalmi poharakon. Egy nagy hengeres pohár palástját az »Árpád« köszörült képe díszíti.<sup>28</sup> (9, 10. kép) A »Pest«-et bíborvörösre edzett

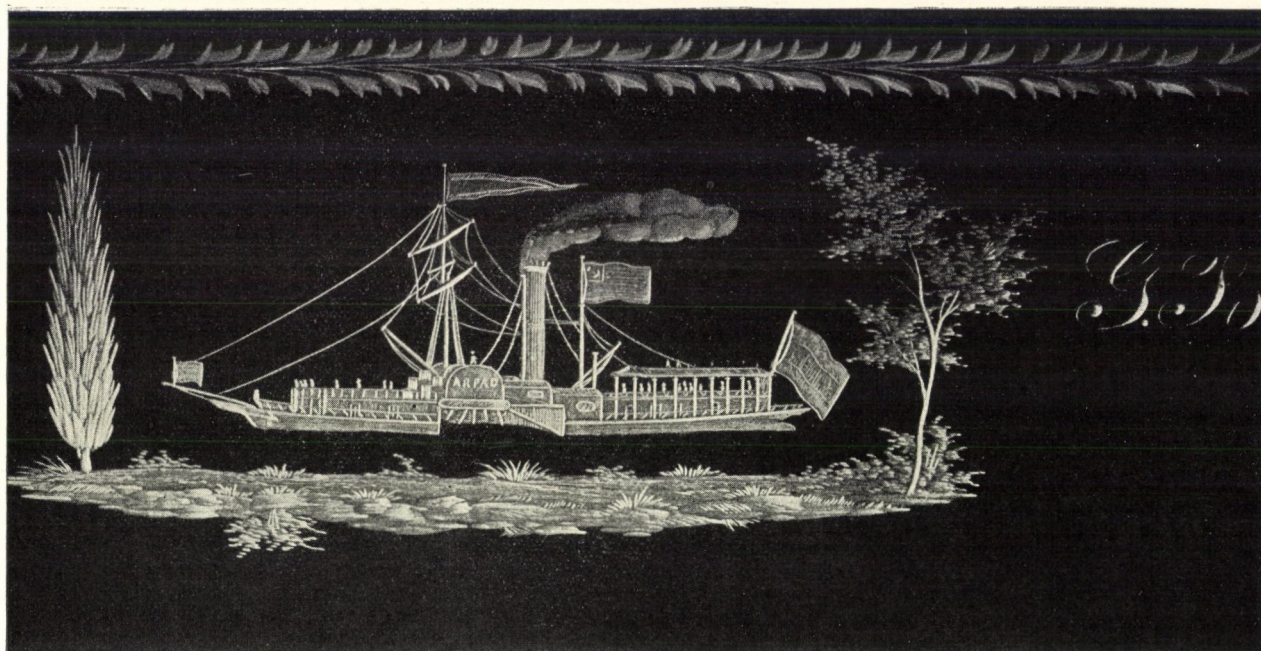


7. Csiszolt pohár a régi városháza köszörült képével 1830 körül



8. Csiszolt aranyozott pohár a pesti dunapart látképével 1820 körül. Fővárosi Történeti Múzeum





9. Az »Árpád«-dal díszített pohár felületének kifejtett fotografiája

alapra vették elnagyoltabb rajzzal és munkával.<sup>29</sup> Az előbbi 1836-ban bocsátották vízre.<sup>30</sup> A »Pest« első útját Széchenyi Istvánnal a fedélzetén 1843. május 1-én tette meg.<sup>31</sup> Május 7-én és 11-én a diétára igyekvő országgyűlési képviselőket szállította Pozsonyba.<sup>32</sup> A Pest képével díszített emlékpoharakat vagy a vízrebocsátási ünnepségen árulhatták vásári sátrakban, vagy a pozsonyi úton résztvevő képviselők között oszthatták szét. A »Pest«-et ábrázoló pohárhoz mindenben hasonló darabon kezdetleges lokomotív-ábrázolással találkozunk, a hozzákapcsolt szerkocsi oldalára kétfejű sast köszörültek. Több mint valószínű, hogy a »Pest«-tel díszített pohárral egyidőben készítette azt fővárosunk valamelyik kisebb igényű üveggöszörűse.<sup>33</sup> (11. kép) Művelődéstörténeti érdekességük nagyobb, mint művészi értékük.

A lázas márciusi napoknak és a szabadságharc eseményeinek emlékét a poharak egész során örökítették meg a pest-budai üveggöszörűsök. Ezekben a napokban — a forradalmi idők általános szokásaként — seregével forognak közkezen a réz- és acélmetszetű politikai gúnyrajzok, pasquillusok, közéleti személyiségek képei. A réz- és acélmetszetű lapok szolgáltak mintakul az üveggöszörűsöknek, amelyekhez ezek több-kevesebb hűség-gel igyekeztek ragaszkodni.

Így Hagenburg kezdetleges rézmetszete nyomán dolgozott a Fővárosi Történeti Múzeum Kossuth-poharának mestere<sup>34</sup> (12. kép). Kossuth magyarruhás, kucsmás, körszakállas alakja részleteiben is szigorúan követi a metszetet. Csizmás lábaival két kétfejű sárkányalakot tipor a földre, az egyik »Censura«, a másikon »Metternich« feliratok. E képekkel átellenes oldalra köszörült »Megtörte a kígyónak fejét« bibliai idézete a vésnök leleménye, ez a metszet nem olvasható. A vésnök a főalak mögött látható utcarészletet is elhagyta, ezáltal egyszerűbbé és áttekinthetőbbé tette az egész jelenetet. A munka gyakorlott kézre vall, mégis azt bizonyítja, hogy a névtelen kis mesterek zömének művészetét még mindig nem mérhetjük Piesche mértékével. Ugyanezt a bírálatot mondhatnók el még számtalan negyvennyolcas vonatkozású köszörült üveggöszörűről.

Mindössze néhány poharat ismerünk a harmincas-negyvenes évekből, amelyek az üveggöszörülés technikájának fölényes és biztos ismeretében méltán állíthatók Piesche művei mellé. Ezek valószínűleg szintén a pest-budai munkák közé sorolhatók.

Az első időrendben egy áttetsző, szintelen üvegpohár, még hengeres, empire formájú, finom, egészen lapos plasztikájú köszörüléssel.<sup>35</sup> Az ábrázolás tárgya az emberi élet különböző állomásai a bölcsőtől a sírig, jellemző biedermeier téma. A vésnök teljesen a német és osztrák »Lebensalterglas«-ok hatása alatt állott, csupán a magyar nyelvű feliratok árulják el a hazai munkát (13. kép).

Az előbbivel éppen ellentétben mély, erőteljes köszörülés jellemzi egy tojásdad cuppájú talpas-pohár vésnöki munkáját.<sup>36</sup> A mátkájától búcsúzó magyar lovas huszár témáját választotta az az ismeretlen mester, akit legfeljebb a kompozíció egyes megoldatlanságai utalhatnak Piesche mögé. A technikai kivitel biztonságában a részletezés szinte mikroszkopikus gondosságában azonban megelőzi őt. Különösen remekelt a ló fejének és nyakának kidolgozásában, ahol az izomzat plasztikájának biztos ábrázolásán kívül a nyakon lüktető ereket is mesterien éreztette (14. kép).

Szintén mély és finoman részletező köszörülést találunk két hengeres poháron, amelyeket empire formájuk ellenére már a negyvenes évekre datál a képeken ábrázoltak viselete. Az első poháron magyaros öltözetű dísznőpásztort ábrázolt a vésnök, a másodikon egy népiéletből vett jelenetet látunk.<sup>37</sup> Ez utóbbinál a művész a háttérben levő épület rácsos ablakán át kitekintő alak ábrázolásával szinte erejét meghaladó technikai nehézségeket vállalt, s e rész megoldása nem is sikerült oly biztonsággal, mint az előtérben vitatkozó genre alakok csoportja (15. kép).

Míg a fenti köszörült poharaknál a nagy technikai jártasság ellenére is érzünk bizonyos rusztikus ízt, addig ez az Iparművészeti Múzeum újabb szerzeményi közül kiemelkedő, nagy csiszolt fedeles talpas serlegnél már teljesen hiányzik.<sup>38</sup> Erősen kiemelkedő ovális medallionjában a negyvenes évek viseletébe öltözött magyar huszárt és lovát köszörülte a vésnök ragyogó aransárgára futtatott alapba. A köszörülés mély, erős plasztikájú, fölényesen biztos rajzkésztséget s az anyag tökéletes ismeretét árulja el.

József nádor mellképét látjuk mély bíborvörös alapon, ovális medallionban a Fővárosi Történeti Múzeum egy nemes formájú poharán.<sup>39</sup> Gondos részletező munkája nem marad el az előbbi mögött. A porté hasonlatossága meglepően jó. Az arckifejezés életteli, a szemek ki-



fejezőek, az üvegbe köszörült képeknél szokásos merev lárvaszerűségnek nyoma sincsen. Figyelemre méltó, hogy a vörös alapot itt nem hártya vékonyaságú vörös futtatás, hanem kb. 1 mm vastag bíborvörös üvegbevonat alkotja, amelynek mély tónusa nagyszerűen emeli ki a fehérre köszörült képet. Sokkal drágább, nemesebb és ritkábban alkalmazott megoldás ez, mint a kissé vásári hatású vörös futtatás. Ez is mutatja, hogy a nádor képével díszített poharat igényesebb darabnak szánták s komoly mester köszörülte (16. kép).

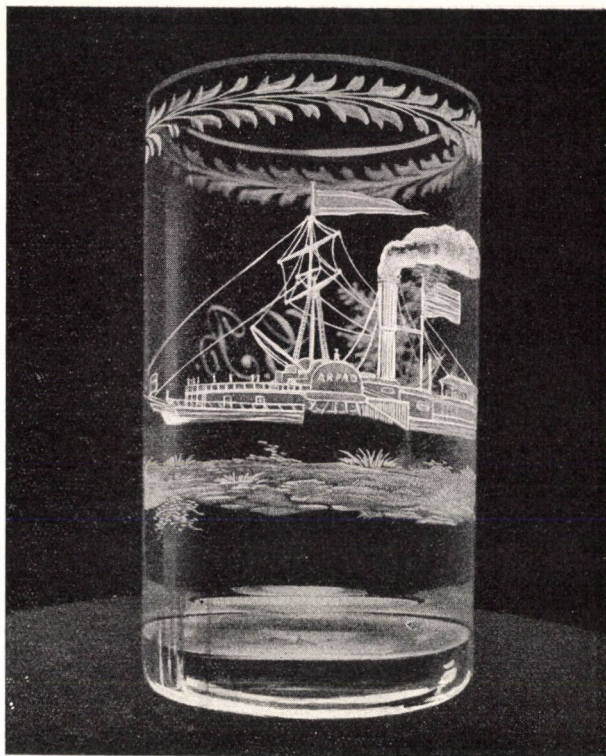
A »Frisch Stroh ins Bett« téma, amelynek magyar rusztikus változatát már láttuk, érdekesen ismétlődik meg s kap jellegzetes, katonás hangulatot egy nagyméretű, kúpos formájú, díszpoháron.<sup>40</sup> A köszörülés alapját itt is ugyanaz a remek tónusú, vastag bíborvörös bevonat alkotja, mint József nádor poharánál. A megmunkálás egyes részleteinek összehasonlítása pedig szinte kétségtelenné teszi, hogy azonos kéznek a munkáival állunk szemben. A vésnök azonban itt fokozottabb mértékben használta ki a vastag vörös bevonat által nyújtott művészi lehetőségeket. A háttér fájánál pl. a vörös üvegréteget nem távolította el teljesen, hanem a réteges kameok megdolgozására emlékeztető technikával különböző vastagságokban meghagyva azt, a bíborvörös legkülönbözőbb színárnyalatait érte el. A kaszárnya-épület tetejének ábrázolásánál pedig a fényesre csiszolt vörös bevonatnak csak a felszínét köszörülte érdesre s ezáltal érdekes ellentétként mattvörös felületet nyert. Bár, mint már mondtuk, a téma osztrák—német biedermeier eredetű, művészünk teljesen egyénien alakította azt. A menyecskét cipelő daliás magyar huszár alakja pl. vagy a »KAVALLERIE KASSERN« feliratú laktanya épületnek támaszkodó bajtársa felfogásban, ruházatban igaz-vérig magyarok (17. kép).

E három legutóbb említett pohár kétségtelenül a negyvenes évek fejlődésének csúcspontját jelenti. Az elsőnek magyar eredete azonban kétséges. Gyanússá teszi az anyag tökéletes tisztasága és fénye, a csiszolás pontossága és a köszörülés mechanikusan hideg tökéletessége és gépiessége, amit nehezen képzelhetnénk el egy pest-budai iskolához tartozó üveggöszörűs művőről. A legvalószínűbb, hogy cseh vagy bécsi eredetű. József nádor portréját és a »Friss Szalmát az Ágyba« poharat stílusuk alapján Piesche egy késői művének is tarthatnók, de ennek ellentmond az, hogy ő mindig névjelzéssel látta el poharait s hihetőleg ily nagy gonddal készült munkánál sem mulasztotta volna ezt el. Írott forrásainkban Piesche mellett gyakran szerepel Weigerth Mathias vésnök neve. A jelek szerint ő is kitűnő mester volt. Műveit úgy látszik, nem szígnálta. Talán az ő személye rejtőzik e két szép darab mögött.

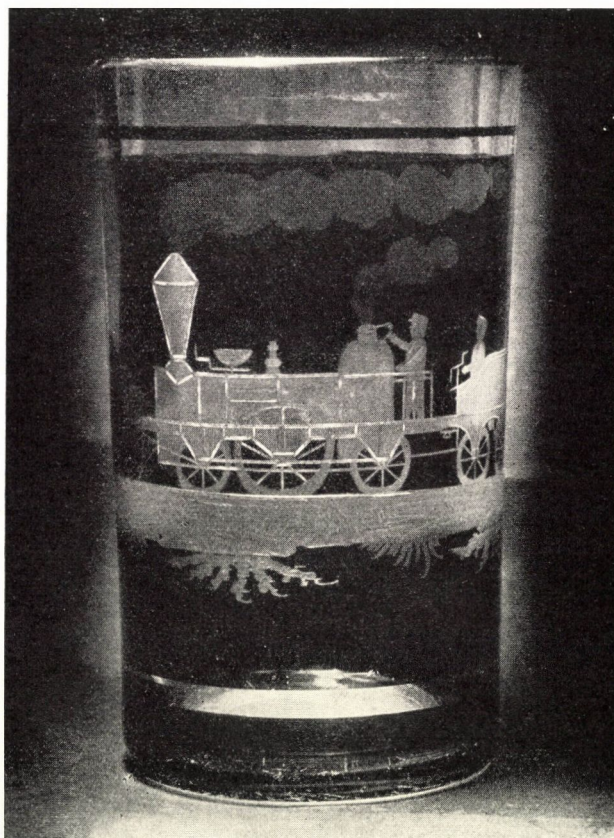
A szabadságharc szerencsétlen kimenetele fontos változások kezdetét jelenti a pest-budai üveggöszörűlő iskola történetében. A fejlődés először már a húszas években tetőzik Piesche egyedülálló művészetében, majd a kisemberek lassú fejlődése éri el csúcspontját, közvetlenül a szabadságharc kitörése előtt. Az ötvenes években hanyatlás kezdődik. Ennek csak részben okozói a szerencsétlen politikai viszonyok és ezek következtében fővárosunk gazdasági és társadalmi életének megbénulása. A tulajdonképpeni ok a díszítőművészetek Európa-szerte meginduló hanyatlása.

A pest-budai üveggöszörűsök mesterségbeli tudásának mély hanyatlásáról tanúskodik a Fővárosi Történeti Múzeum két nehézkes talpas-pohara.<sup>41</sup> Véssett ábrázolásaik a Lánchíd és dunapart képével a régi látképes poharak hagyományát folytatják, kivitelük azonban kezdetleges. Rajzuk durva, vonalas, a távlatot nem érzékelteti. A parti fák merev seprűkhöz hasonlóan sorakoznak egymás mellé.

Hasonlóképpen a Lánchíd és a Duna a tárgya a Múzeum két másik talpas-poharának. Azonban míg az előzők a fővárosban készültek, ez utóbbiak már a hatvanas években hazánkat elárasztó cseh és osztrák bazári áru előfutárai. Az elsón a Lánchidat látjuk bíborvörösre edzett alapon, a Duna közepe tájáról, észak felől nézve.<sup>42</sup> A háttérben a későbbi Ferenc József tér, a Lloyd palotá-



10. Köszörült pohár az »Árpád« hajó képével 1840 körül. Fővárosi Történeti Múzeum



11. Bíborvörös pohár mozdony köszörült képével 1840 körül





12. Pohár Kossuth képével 1840-es évek vége.  
Fővárosi Történeti Múzeum

val s a Dunasorral, a Gellérthegy, a budai part, a tabáni és szerb templomokkal s végül az egykori királyi vár látszik. Sok apró jel elárulja, hogy a vésnök nem ismerte a helyi viszonyokat s metszet alapján dolgozott. A másodikon nagyjából ugyanazt a képet látjuk, mangán-lilára edzett medaillonban.<sup>43</sup> Itt még sokkal szembetűnőbb, hogy aki a poharat köszörülte, Pest-Budát soha sem látta. Míg a Lloyd-palota az előző esetben legalább emlékeztet az eredetire, itt teljesen értelmetlen képzeletbeli épület, amelyen még a jellegzetes oszlopos rizalit sem jelentkezik. A Gellértheget koronázó képzeletbeli építmény sem a csillagvizsgálóra, sem a későbbi Citadellára nem emlékeztet. A tabáni és szerb templomok tornyos profán építményekké torzulnak.

Ezek a külföldi eredetű üvegek legalább gondos kivitelükkel tűnnek fel, de a későbbi hatalmas cseh tömegtermelés már erre sem törekszik. A legtöbbször formai szempontból is ízléstelen neobarokk üvegek legtöbbször a Lánchíd képét köszörülték ki. Ezt másolták a Magyarországi export számára dolgozó harmadrangú cseh üvegkösörösök, a jobbik esetben metszetekekről, de legtöbbször csak egy másik üvegről, ötöd-hatod kézből átvéve. Az eredeti hibák és értelmetlenségek így minden átvételnél fokozatosan torzulnak tovább. A Fővárosi Történeti Múzeum egész sereg ilyen Lánchíd-poharat őriz.<sup>44</sup> Még olyanokat is találunk közöttük, amelyeken a Lánchídnak három mederpillére van!<sup>45</sup>

Egy, a hatvanas évekből származó pohár bíborvörösre edzett medaillonjain a Császár-fürdő főhomlokzatát és

oszlopos udvarát látjuk.<sup>46</sup> A negyvenes évek hasonló tárgyú, pest-budai alkotásainak mélyen alatta van.

Érthetetlen, hogy a hatvanas évek végén még olyan pohár is vevőre található fővárosunkban, amelyen a Nemzeti Múzeum kezdetlegesen köszörült képe alatt a gótbetűs, hibás helyesírású »Nemzeti Színház« felirat ctkelenkedik.<sup>47</sup>

E kései hanyatlási korból származó vörös alapú, köszörült, pest-budai látképes ábrázolásokkal díszített poharak közül méreteit és kidolgozásának gazdagságát tekintve, egyaránt kimagaslik egy ajánlásának tanúsága szerint József nádor fia, József részére készített kristály-üveg serleg. Formai felépítésében hibáztatható, hogy arányai nem érzetik nagy méreteit. Akárcsak a már említett óriásméretű antaltölgyi serleg nem egyéb, mint egy egyszerű talpas-pohár felnagyított mása. Sötét-vörösre fúttatott vastag kristályüvegből készült. Sokszögű cuppáján elől nagy négyszögű mező, amely nem követi a cuppa felületének töréseit és így a látképes ábrázolások bekösörülésére nagy, összefüggő, nyugodt felületet nyújt. Középen a budai dunapart látképe van, a Lánchíddal, a Várral és a környező hegyvidékkel, finom részletező kivitelben, de már a kései biedermeier jellemző üres modorosságával. E nagy látkép négy sarkán egy-egy kisebb képcske van, a Lloyd-palota, Nemzeti Színház, Császár-fürdő és Nemzeti Múzeum köszörült látképével. A cuppa hátoldalán kis körös medaillonban »Eljen Boldogul József, ajánlva 1859 évben« felirat. A cuppa sokszögűre csiszolt gyűrűtagokból kialakított nodusú száron áll, talpa karéjos. A látképek hűsége és pontossága megengedi a köszörülési munka hazai eredetnek feltételezését.<sup>48</sup>

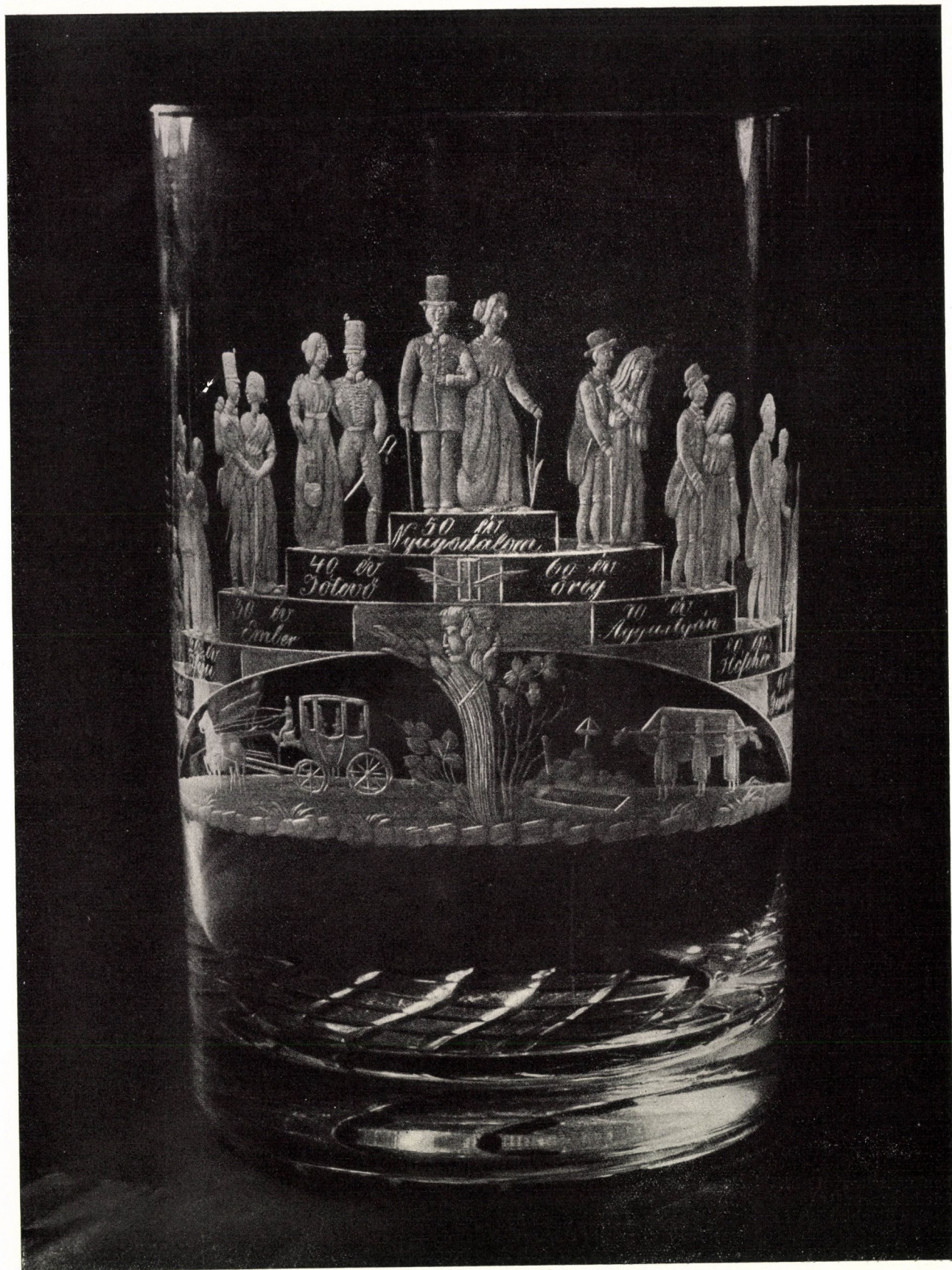
Az értéktelen külföldi bazáraru és az állandóan fejlődő gyáripár szorításában haldokló régi pest-budai üvegkösörös iskolaerejének utolsó fellobbanása Fővárosi Történeti Múzeumunk nagy neobarokk fedeles serlege.<sup>49</sup> 1860 táján készítették. Formája a XVIII. század eleji ballusteres szárú barokk serlegeket utánozza kitűnő arányérzékkel. A Lánchídat ábrázoló köszörült képcske a részletek kezdetleges kidolgozása ellenére is kedves és friss összehatású. A cuppa érdekes magyaros virágornamentikája XVII. és XVIII. századi fénykori emlékeket idéz fel.

### III. Áttetsző zománcfestés

A XIX. század első éveiben két ügyes porcelánfestő, Samuel Mohn<sup>50</sup> és fia, Gottlob Samuel Mohn<sup>51</sup> egy jóformán teljesen feledésbe ment régi üvegdiszító eljárást, az áttetsző zománcfestést újítja fel.<sup>52</sup> Az opák zománcfestés vastagon felrakott színeivel ellentétben élénk lazúr színeik a fényt tökéletesen áteresztik. Ez az eljárás aprólékos és finom részletek festését teszi lehetővé, s újszerű hatások elérésére képesíti az üvegfestőt. Az új festésmódnak lendületet ad a romantika érdeklődése a középkori katedrálisok színes ablakai iránt.

A két Mohn nyugtalan vándorlásaival egész Németországot és Ausztriát bekalandozta, gazdag sorozatait festve az új eljárással díszített üvegeknek.<sup>53</sup> A fiatalabb Mohn 1811 óta állandóan Bécsben élt, ahol festéstechnikai és vegytani kísérletekkel is foglalkozott. Itt ismerkedett meg a bécsi porcelánmanufaktúra egy nála mintegy húsz évvel idősebb festőjével, Anthon Kothgasserrel, aki Mohn hatása alatt az áttetsző zománcfestést a legnagyobb tökéletességre emelte. Hosszú élete végéig Bécsben dolgozott, s körülötte egész iskola alakult ki.<sup>54</sup> Finom virágcsokrait keskeny empire ízlésű aranyozott ornamentumokkal keretelt allegorikus képeit és látképeit legtöbbször a fűrészfogazott, talplemezről enyhe ívben kiemelkedő serlegre az ún. »Kothgasser Ranftbecher«-re festette. Ernst Lajos gyűjteményében volt a mester egy érdekes magyar vonatkozású serlege, a felhőkön trónoló Madonnának a magyar koronát följajló István király képével. Sok Kothgassernek tulajdonított pohár nem a mester sajátkezű műve, hanem csupán tanítványai valamelyikétől származó műhelymunka. Ezek természete-





13. Köszörült díszű pohár az életkorok ábrázolásával 1840 körül



esen nem érik el az eredeti művek színvonalát. A harmincas évektől kezdve nemcsak Bécsben, hanem a cseh üvegvidékeken is készültek hasonló, áttetsző zománcfestésű üvegek.

A Fővárosi Történeti Múzeum szép sorozatát őrzi a Kothgasser modorában készült pest-budai látképes poharaknak. A sorozat szerves kiegészítője köszörült látképekkel díszített poharainknak. Azonban míg a köszörült poharak látképei gyakran hemzsegek a hibáktól és értelmetlenségektől, addig a zománcfestésű poharak legtöbbször meglepő természetűségről tanúskodnak. Közvetlen minták gyanánt itt is többnyire metszetek szolgáltak. Így a negyvenes években népszerű Meyer's Universum acélmetszetét követi, mégpedig egészen pontosan sorozatunk egyik legszebb darabja, Pest-Budának a mai Boráros tér felől nézett látképével.<sup>55</sup>

A Lánchíd, mint az akkori város egyik legnagyobb nevezetessége, kedvenc ábrázolási tárgy.<sup>56</sup> A képével díszített poharak egy része még a híd befeljezésé előtt készülhetett, mert azt a végleges kivitelől egyben-másban eltérő tervek alapján mutatja be. Egy karcsú, előkelő serleg a Dunát és a pesti rakpartot látjuk, a Gellérthegy lejtőjéről nézve.<sup>57</sup> Feltűnő az utóbbi darabon a magyar felirat. A harmincas és negyvenes évek köszörült poharairól ismert, szép pesti klasszicista épületek ismét mind elvonulnak előttünk.

Ernst Lajos gyűjteményében is találunk Kothgasser előbb említett, sajátkezü műve mellett több magyar vonatkozású darabot. Így az egyik pohár oldalán magyar címer felett sugározónban, holdsarlón áll a Madonna, karjain a gyermek Jézussal, körülötte a »Patrona Hungariae« — s »Maria Mater Dei« körirattal.<sup>58</sup> Egy másikon a koronás magyar címert két szánas angyal tartja.<sup>59</sup> Az első kép Mária Terézia korai körmőci tallérainak hátlapját követi, az utóbbi II. József ún. angyalos tallérainak hátlapjára emlékeztet. Egy 1820 körül készült nagy serleg falán ovális keresztelésben a magyar címer, alatta hadi jelvények. Két oldalán a napóleoni korszak híres csatahelyeinek nevei sorakoznak egymás alá, alatta pedig a »Hazámért Életemet« felirat olvasható.

Hazai mesterek festették-e ezeket az áttetsző, zománcfestésű képeket, vagy Csehországban és Bécsben készültek a magyarországi export számára, ma még nyílt kérdés, amelyre nincs megnyugtató felelet. Talán valamivel közelebb visz azonban a kérdés megoldásához az Életképek 1844. évfolyamában olvasható alábbi kis tudósítás. »A budavári műkedvelő társaság Vachot Imre országgyűlési szállását, melyet mult csütörtökön (dec. 28-án) a pesti német színházban a szegény gyermekkorház fölépítésére köztetszésre adott, holnapután (jan. 3-án) a budai német színházban ugyanazon jótékony célra ismétlendi. Ez alkalommal Varság úr pesti festész a t. közönséget optikai mutatványok előadásával fogja mulattatni, melyek Döbler világhírű ködfátyol képeit megközelítve, még azon érdeklél is bírnak, hogy hazai művésztől készítetvék.«<sup>60</sup>

Warschag Jakab, aki a budai polgárokat ördögös mutatványaival kápráztatta el, ismert alakja a negyvenes évek pest-budai művészi életének. A színház festett világában látta meg a napvilágot. Morva származású atyja — eredetileg Dworsaknak hívták — ui. a pesti »Rondellák« levő színház ács- és asztalosmestere volt. A kis Jakab első művészeti oktatója is a színház díszletfestője, Hermann Neefe. Warschag 1834-ben egy állatsereglet számára cégtáblát fest. Pályafutása későbbi küzdelmes éveit keveset foglalkozhatott a mai értelemben vett komoly művészi feladatokkal. A cégtáblák egész sorát festette, vendéglők, kávéházak, cukrászdák, fűszerek, divatárusok számára. Ezután zászlóképekkel s nagy pesti vedutákkal próbálkozott. Általában nem hagyott ki egyetlen, festő számára kínáló feladatot sem.<sup>61</sup>

A »világhírű ködfátyolképek« nem állottak egyébből, mint áttetsző zománczással üveglemezre festett képeknek füst-, vagy gözgomolyokra való vetítéséből. A Kircher Atanáz jezsuita atya által még 1646-ban felfeltalált és leírt »laterna magica« a film tulajdonképpen

őse volt ez. A vetítésnél használt lemezeket ugyanolyan festékekkel és eljárásokkal készítették és égették, mint a Mohn- vagy Kothgasser-féle poharakat. Anthon Kothgasser is festett ilyen laterna magica képet.<sup>62</sup> A mi Warschagunk kétségtelenül maga festette az előadásán használt üveglemezeket, hiszen a tudósítás is kiemeli, hogy azok »hazai művésztől készítetvék«. Ismernie kellett tehát az áttetsző zománcfestés technikáját. Mért ne láthatnók benne a minden lehetőséget megragadó, még a címtábla és zászlófestéstől sem visszariadó életre való művészen az áttetsző zománcfestésű pesti vedutás poharak mesterét? Kétségtelen azonban, hogy egyelőre csak merész következtetés ez.

Az eddig ismertetett zománcfestésű üvegekkel ellentétben hazai munka egy nehézkes talpas-pohár, a Lánchíd monochrom sötétbarna képével.<sup>63</sup> A kép mögött a pohár belső falán opáklehér zománc aláfestés van. Olyan hatást igyekeztek ezzel elérni, mintha papírlapon levő rézmetszetet látnánk. Egyike ez a biedermeier üvegeken gyakori anyagszerűtlen megoldásoknak.

A szabadságharc után is készültek Magyarországon áttetsző zománcfestésű poharak, mégpedig nagy valószínűséggel Pesten. Ilyen egy vastagfalú, aránytalan neobarokk kristály-stílusú serleg, csiszolt medaillonjában a tabáni szerb templom és a pesti Dunasor képével.<sup>64</sup> Ez azonban már a hatvanas években készült és minden tekintetben erős hanyatlást mutat.

#### IV. Színes üvegek

A XIX. század első fele a színes üveg kora. Az előző századokban a huták legfőbb törekvése a tökéletesen színtelen, áttetsző kristályüveg előállítás volt. A század második, harmadik évtizedétől kezdve mind nagyobb tért nyert a színes üveg gyártása. Ezekre az évtizedekre esik az alkémistákat megszégyenítő kitarással kísérletező olyan kiváló üvegtechnikusok működése, mint amilyen Franz August Longueval-Buquoy (1781—1851) vagy Fridrich Egermann (1777—1864) volt. A hatalmas fejlődésnek induló vegytan tudománya az üveg színezésének szinte nap-nap után új lehetőségeit nyújtotta. Hogy csak egy példát említsünk, az uránium felfedezése tette lehetővé a negyvenes évekre oly jellemző ragyogó zöldes-sárga fényben fluoreszkáló uránüveg (annagelb, annagrün) gyártását. A korszak üvegyártása a XVIII. század végéig használatos, tej- és opálüveg, zöld, aranyrubin, kobaldek, mangánibolya és különböző sárga, az aránylag egyszerű színsort pazar változatokkal gazdagította. Ha ehhez még hozzászámítjuk azt, hogy a biedermeier üveg gyártása tej- vagy alabástrom-üveg hozzákeverése által minden egyes színárnyalatnak opák változatát is előállította, a lehetőségek szinte végtelenek. A színes üveg elterjedését segítő elő az üveg felhasználási lehetőségeinek sokoldalúbbá válása is. Míg a borosüvegeknél ui. a színes üveg zavaró lett volna, addig a biedermeier korban divatos limonádés, cukros-vizes, ásványvizes üvegeknél egyenesen kívánatos volt a színesség. Hasonló volt a helyzet az üvegek gyümölcs-tányérok, asztaldíszek, cukortartók, lámpaernyők, illatszer- és dohánytartók, virágvázák, csengőhúzó, kilincsek stb. számára való felhasználásánál is. De elősegítette a színes üveg terjedését mindenekelőtt az uralkodó kristály-stílus, amelynek apró sikokra bontott prizmás üvege a színek ragyogását és világító erejét megsokszorozta.

A fénykori magyar üvegyártásról szólva megállapítottuk, hogy arra a színesség szeretete jellemző, s hogy ezt az egész magyar díszítőművészet múltja, keleti hagyományai és az akkor még elevenen élő orientális hatások egyaránt érthetővé tették. A reformkorbeli magyar színes üvegről ma még igen keveset tudunk, de ez a kevés is elég annak megállapításához, hogy a korszak — a múlt hagyományaival ellentétben — a színes üveget meglehetősen elhanyagolta. Mi ennek oka? Semmiesetre sem a magyarság ízlésének és művészi látásának megváltozása. A jelenség sokkal felszínebb





14. Köszörült díszű talpaspohár 1830 körül





15. Köszörült pohár 1840 körül



16. Bíborvörös bevonatú pohár József nádor köszörült mellképével 1840 körül. Fővárosi Történeti Múzeum

gyártástechnikai és gazdasági okra vezethető vissza. A magyar huták nem versenyezhettek a kor legkiválóbb kémikusaival és arkánistaival dolgozó, szinte évről évre új színváltozatokkal piacra lépő cseh üvegyárakkal. A magyar üvegyártás csak jó félszázaddal később mutathat fel Buquoy vagy Egermann színvonalán álló feltalálót Pantotsek doktor személyében. A cseh színes üveg magyarországi importja ebben a korban igen jelentős volt, s a cseh importárut a magyar színes üvegtől a legtöbbször szinte lehetetlen elválasztani. A színes edzessel vagy futtatással ellátott áttetsző kristályüvegek tulajdonképpen a színes üveg körébe tartoznának, de mivel művészi hatásuk fő eszköze legtöbbször a köszörült dísz, már a pest-budai üveggöszörűs iskola ismertetésénél foglalkoztunk velük.

Az egész tömegükben színes üvegből készült tárgyak felszínét szinte kivétel nélkül teljesen a kristály-stílus szellemében csiszolták. Sokkal gyakoribbak a korra oly jellemző *réteges bevonatú üvegek*. Itt az edény magva teljesen *színtelen*, vagy egészen halványan színezett áttetsző kristályüvegből készült. E mag köré fújták az opák színes bevonatokat, jelentékeny vastagságú rétegekben, s e bevonatok közül csak ritkán maradt el a fehér tejüveg. Az edény csiszolásakor az egyes bevonatokat a díszítményeknek megfelelően távolították el, úgy, mint az építészetben a sgraffito díszeknél szokásos. A díszítmények vagy szigorúan geometrikusak, vagy levél- és indadíszesek. Az utóbbit a magyar huták kedvelték. Ilyen az a szép fedeles serleg, amely a Pichler-féle antalyölgyi hutában készült a Magyar Orvosok és Természettudósok Besztercebányai gyűlésére 1842-ben.<sup>65</sup> Bizonyára magyar hutatermék az a fehér és

rőzsaszínű rétegekkel átvont csiszolt pohár is, amelynek fenekébe egy 1848-as magyar ezüst huszast ágyaztak be. A színes rétegek csiszolt dísze a romantikában gyakori mór ízlés hatását mutatja<sup>66</sup> (18, 19, 20. kép).

A réteges üvegek amúgy is gazdag hatását gyakran fokozták dús aranyozással és színes, opák zománccfestéssel. A díszítmények szinte kizárólag neobarokk ízlésűek. Csak igen ritkán látni a gótikus mérművek rajzát utánozó jellegzetes romantikus elemeket. A durva rajzú neobarokk díszítmények és virágindák között maradó mezőket gyakran élénkítik virágcsokok, gyümölcskosarak, naturalisztikus felfogású színes papagájok, paradicsommadarak, vagy nagy ritkán apró emberi alakok. Az aranyozást és zománccfestést mindig vastag rétegben alkalmazták, erősen kidomborodóan.

Az itt ismertetett színes üvegek szinte megszámlálhatatlan sokaságban maradtak fenn hazánkban is. Különösen az egyszerűbb kivitelűek között sok magyar van. Felismerésük és különválasztásuk azonban csak kivételes esetekben sikerül, ha a kezdetlegesebb technikai kivitel mellett valami határozott magyar vonatkozás is útba igazít.<sup>67</sup> Ilyen szerencsés helyzetben vagyunk hazai fürdőpoharaink esetében.

#### V. Különleges díszítő eljárások

A biedermeier üvegművesség gyakran mai ízlésünktől idegen módon és anyagszerűtlenül használja fel a technikai fejlődéssel lehetővé váló különleges díszítő eljárásokat.

Ilyen különleges díszítő eljárás a különböző apró tárgyaknak, pénzeknek, biscuit, porcelán medaillonok-





17. Bíborvörös bevonatú pohár tréfás jelenettel 1840 körül





18. Csiszolt színes réteges poharak 1840 körül

nak stb. az üvegbe való beágyazása. Már a barokkban is szokásos ezt az eljárást 1810 körül újítják föl Párizsban, a harmincas évektől kezdve pedig a csehországi neuwelti gyár alkalmazza előszeretettel. Nem tudjuk, hogy e nehéz gyártási művelettel reformkorbeli hutáink is próbálkoztak-e. Egy rózsaszín, fehér réteges bevonatú pohár mindenesetre feljogosít ennek feltételezésére.<sup>68</sup> Fenekébe ui. V. Ferdinánd egy 1848-as körmőcbányai veretű ezüst huszast ágyaszták be. E huszasok nagyobb része latin felirattal került forgalomba, és az egész Monarchia területén használatos volt, magyar feliratú változatát azonban csak hazánk részére verték. Az említett pohárban a magyar feliratú változatot találjuk.

1830 körül kezdik a cseh huták nagyobb tömegben piacra hozni a márványokat, fél drágaköveket utánzó Egermann-féle lythialin üvegeket. A negyvenes években már ezt a sokáig szigorú titokban tartott eljárást is ismerték hutáink. Érdekes bizonyítéka ennek egy felül tölcésesen kiszélesedő, alján nyolc csiszolt bütyökre támaszkodó zöldes-barna árnyalatú lythialin üveg az Iparművészeti Múzeumban.<sup>69</sup> Testét gazdag, aranyozott akanthus leveles indadísz borítja. Felirata: »Parádi Emlék.« A múzeum leltára a poharat cseh üvegnek mondja. Bár a forma és díszítmények nemzetköziek, a magyar



19. Réteges poharak zománccfestésű dísszel 1840 körül

ízlésnek nyomát sem látjuk, nehezen képzelhető el, hogy ne volna parádi készítmény. Miért importáltak volna éppen Parádára cseh üveget, ahol ebben az időben kitűnő üveghuta működött. Az a véleményünk, hogy az akkor még ritka eljárás egy érdekes korai magyar példányával van dolgunk.

A század közepén divatozó préselési eljárással készült a Fővárosi Történeti Múzeum egy pohara, fenekében Széchenyi Istvánnak bemélyített kerek medaillonból kiemelkedő öregkori arcképével. Felülete finoman szemcsézett. Mintája a bécsi Seidan érme.<sup>70</sup>

A külföldön ebben a korban egészen szokatlan eredetileg XVIII. századi üvegtechnika egy érdekes példányát őrzi a Fővárosi Történeti Múzeum.<sup>71</sup> A prizmasra csiszolt kettős falú pohár falai közé szorított aranylemezen a nagy árvíz egy jelenetét látjuk. Háttérben a régi pesti városháza és a belvárosi templom, az előtérben vizen úszó tutajok, hordók, ládák és egyéb apró tárgyak össze-visszasága. Fenekén vörös alapra szorított arany lemezen az árvízi hajós arcképe, »Báró Wesselényi Miklós, Árvíz Pesten, 1838-ban« felirattal keretézve. A hatvanas vagy a hetvenes években készült, semmi esetre sem egykorú az eseménnyel.

## VI. Biedermeier fürdőpoharaink

A reformkor magyar üvegművességéről biedermeier fürdőpoharaink ismerete nélkül nem alkothatnánk teljes képet. Közgyűjteményeink eddig sajnos nem fordítottak elég gondot üvegművességünk e lezárt és igénytelensége, sőt — bevallhatjuk — gyakran művészietlensége ellenére is nagy tudományos értékű csoportjának rendszeres összegyűjtésére. Iparművészeti Múzeumunkban pl. alig néhány példánnyal vannak képviselve, s így ismeretelségük csupán azokra a műtárgyakra támaszkodhatunk, amelyeket az utolsó 15 év alatt a műkereskedelemben megfigyeltünk és leírni alkalmunk volt.

Fürdőpoharakkal külföldön a XVIII. század második felétől kezdve találkozunk, az empire időkben válnak gyakorivá, igazi elterjedésük és virágzásuk pedig a múlt század közepére esik. Gyógyfürdők rendszeres használatának nyomai — a középkor érdekeltensége után — már a XVI. században találkozunk. Természetesen ez is, mint annyi más, csupán a legelőkelőbb osztályok tagjainak kiváltsága volt. A »vissza a természet-hez« rousseaui jelszava és a polgári osztály megjelenése általánossá tette a gyógyhelyeken való tartózkodást, fürdő- és ivókúrázást. A XVIII. század végén divatossá váló európai gyógyhelyek legnagyobb része Németországban, Csehországban és Ausztriában, azokon a hegyvidékeken volt, amelyeknek bükkerdői az üvegyártás fő nyersanyagát szolgáltatták. Ezért Karlsbad, Marienbad, Franzensbad, Teplitz stb. környékén nagy üveghuták működtek. Ennek a véletlen találkozásnak és a biedermeier ember emléktárgyak iránti romantikus igényének következményeként a huták nagy mennyiségben termelték a hozzájuk legközelebb eső fürdőhely számára az emlékpoharakat. Magukon a fürdőhelyeken pedig egész üveggöszörült iskolák virágoztak fel, amelyeknek mesterei a közeli hutákból legtöbbször félkész állapotban szállított poharakat művészi göszörült vagy vésett dísszel és szinte kivétel nélkül feliratokkal látták el. Elég itt a híres karlsbadi vésnök-iskolára utalnunk, amelynek tagjai között a legkiválóbb mestereket találjuk. Igen sokszor fontos következtetésekre juthatunk abból, hogy a fürdő-emlékpoharak — legalábbis cseh és osztrák viszonylatban — göszörült díszüket szinte kivétel nélkül helyben nyerték, s leggyakrabban a közelben működő huták valamelyikéből kerültek ki. A feliratok legtöbbször a datálást is megkönnyítik, így tehát a fürdőpoharak esetében egy megszabott díszítő módor térben és időben sokkal pontosabban lokalizálható, mint az üvegművesség egyéb emlékeinél.

Hazánk fürdőhelyekben és gyógyhelyekben van olyan gazdag, mint Csehország vagy Ausztria. Az uralkodó osztály tagjainak XVI. és XVII. századi fürdőzéseiről



nálunk is maradtak fenn adatok, de ezekkel kapcsolatba hozható üvegműveket, akárcsak külföldön, nálunk sem ismerünk. A XVIII. századvég nálunk is a fürdőkultúra nagy fellendülését hozta magával. A legelső között találjuk időrendben Balatonfüredet, ahol a vendégek elhelyezésére már a copf építészeti ízlés korában komoly épületeket emeltek. Egy időben vele lendült fel a Felvidéken Pöstyén — amelynek a hazai fürdők közül már akkor a legkomolyabb idegenforgalma volt — és a Délvidéken Mehádía (Herkulesfürdő). A fürdők és az üvevidékek nálunk is egymás közelébe esnek. Így pl. Balatonfüredhez a dunántúli huták, Somhegy, Úrkút, Ajka elég közel vannak, Bártfán vagy Parádon pedig egy helyen találjuk a látogatott gyógyforrásokat és a hosszú időn át működő üvegcsűrőket.

A legelső magyar fürdőpoharak — amelyeket eddig alkalmunk volt megfigyelní — 1820 körül készülhettek és stilsztikailag teljesen egységes, zárt csoportot alkotnak. Egyszerű, nehézkes talpas-poharak tojásdad cuppával, vastag, sima szárral és kerek talppal. Csizolást sohasem találunk rajtuk. Cuppájuk palástját a fürdőhely látképe, vagy egyes fürdőépületek és forrásfoglalatok köszörült képei díszítik. A köszörülések finoman részletezőek, igen lapos reliefben készültek, alig néhány tized milliméterre mélyednek be az üveganyagba. A távlati hatásokat ennek ellenére igen biztosan és jól éreztetik. A vésnök jól ismerhette az ábrázolt vidéket, sohasem dolgozott rézmetszet, acélmetszet vagy könyomat után. Színezéssel — a korai időnek megfelelően — nem találkozunk. Egészen érdekes díszítő módot látunk egy bártfai fürdőpoháron.<sup>72</sup> A fürdőházak aprólékosan köszörült képén a köszörülés által felérdesített felületek egykori ezüstözés nyomait őrizték meg. Az ezüstözés kivitele igen rossz, szinte kísérlet jellegű lehetett, mert a legmélyebbre bevágott felületek kivételével, úgyszólván nyomtalanul eltűnt. Rokon díszítő eljárás ez a XVIII. századi üvegeinken leírt és magyar jellegzetességnek felismert köszörülés és aranyozás összekapcsolásával előállított díszítményekkel. Véleményünk szerint fürdőpoharainak e fent leírt korai csoportjának készítési helyét, vagy magán Bártfán, vagy valamelyik környékbeli hután kell keresnünk. Eddig e típusú poharak Bártfa, Ránk és Tátrolomnicról ismeretesek. Előfordult a műkereske-

delemben egészen hasonló látképpel díszített pohár, amelynek felirata hiányzik. A köszörülés fejlettsége és részletező finomsága minden feliratos darabot felülmúl. Sajnos eddig nem tudtuk megállapítani, hogy a kis tájkép melyik felvidéki fürdőhelyünk részletét ábrázolja.

A magyar biedermeier köszörült üvegek egész kis csoportja ismert, amely sárgás üveganyagát, tojásdad cuppájú talpaspohár formáját és köszörülésének módját tekintve, szorosan rokon a fent ismertetett fürdőpoharakkal. Virágcsokrokat, pillangót, lepkét, bogarakat találunk rajtuk, rendszerint »Emlék« »Emlékezet« »Emlé-  
kül« feliratokkal. Egyik füles poháron hervadó rózsacsokor alá »Így Múlik az Élet« feliratot köszörülte biedermeier érzelgősséggel a vésnök. A fürdőpoharakkal összehasonlítva, joggal sorolhatjuk ez igénytelen kis poharakat a bártfai huta termékei közé.

Az általunk ismert évszámos fürdőpoharak legkorábbika egy 1846-ban készült talpas-pohár Visk—Várhegy (Máramaros vármegye) látképevel. Egyszerű formai megoldású nehézkes darab, gömbös nodussal, hordó idomú cuppával. Formája és anyaga alapján nemcsak kezdetleges köszörült díszet tartjuk magyar munkának, hanem magát a tárgyat is.<sup>73</sup>

A húszas évekből származó és valószínűleg bártfai készítésű fürdőpoharakat leszámítva, a többiek zömmel az ötvenes években készültek. Kétségtelen, hogy ekkor már a cseh importáru fürdőpoharakkal is elárasztotta hazánkat, s a magyar készítmények elhatárolása igen nehéz. A különlegesen díszes kivitel, tiszta üveganyag, valamint a hibás ortográfiájú feliratok mindig kétségesse teszik a hazai eredetet. Nehéz azonban külföldi behozatalra gondolni ott, ahol mint Bártfa, Parád vagy Borszék esetében, a fürdőhelyen magán komoly üveghuta dolgozott. Az ötvenes, hatvanas években is változatlanul hazai termékeknek tartjuk továbbá a balatonfüredi poharakat, amelyeknél az egységes stílus és megszokhatatlan műhelygyakorlat kb. 1830-tól kezdve állandóan kimutatható.

Balatonfüreden kívül eddig Pöstyén, Szliács Visk—Várhegy a Felvidéken, Borszék Erdélyben, Lípik, Buziás, Mehádía (Herkulesfürdő) a Délvidéken azok a fürdőhelyek, ahonnan kétségtelenül hazai eredetű fürdőpoharakat ismerünk. Formai megoldásban és díszítő



20. Aranyozással és zománccfestéssel díszített színes üvegek 1850 körül



módban ügyszólván az egész reformkor eddig részletesen ismertetett díszítő eljárásával és összes díszítő technikai megoldásával találkozunk. Leggyakoribbak a sokszögű cuppájú talpas-poharak, vörös alapsíkba köszörült látképekkel, az igényesebb daraboknál pedig a színes, réteges csiszolt díszű megoldások. A színes réteges poharak között a magyar ízlés, úgy látszik, az égszínkék és opáklefés színüket kedvelte legjobban. A kéket gyakran aranyozással élénkítették. Opáklefés bevonatokon sűrűn alkalmazták a monochrom, rendszeren sötétbarna látképeket, csiszolt, köszörült vagy aranyozással kiemelt elliptikus vagy körös medaillonokba foglalva, mint ezt egy 1840 körül készült borszéki fürdőpoháron látjuk.<sup>74</sup>

Török József híres munkája az ötvenes évekből száznál jóval több fürdőkert és gyógyvizünket ismerteti. Meg vagyunk győződve, hogy a jövő gyűjtése során, a fent említett néhány fürdőhelyen kívül még számosnak a nevével találkozunk majd újonnan előkerült fürdőpohárainkon.<sup>75</sup> Ekkor élesebben elhatárolhatjuk az értékes magyar termést a számunkra értéktelen külföldi importától. Az 1860-as év mint a biedermeier művészet határköve fürdőpohár-művességünknek is végét jelzi. Ezután már csak a magyar művészettörténet számára teljesen közömbös, értéktelen bazáráruval találkozunk ezen a területen is.

BORSOS BÉLA

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 19244. Itsz. Magassága 20 cm, átmérője 10,5 cm, felirata: »SCHUHMACHER ZUNFT IN OFEN ANNO 1810«.

<sup>2</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 19217. Itsz. Magassága 19 cm, átmérője 9,5 cm, felirata: »ZUNFT DER SCHNEIDER IN PESTH ANNO 1815«.

<sup>3</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.491. Itsz., magassága 11,2 cm, átmérője 7,8 cm.

<sup>4</sup> Matricula Civium Pestiensium és Matricula Civium Budensium. I. sz. állami (volt fővárosi) levéltárban.

<sup>5</sup> Pazsaurek, E., Gläser der Empire und Biedermeierzeit.

<sup>6</sup> I. sz. Állami (volt Fővárosi) levéltár. Pesti tanácsulési jegyzőkönyv: 1805. IV. 23. — 2075. »Sub hodierno Antonius Piesche ex possessione Stein-Schenau Curiculo Bohemico Leitmericiziano ingremiata oriundus Catholicus vitri quaestor deposito consveto concivilitatis iuramento erga praescriptae pro quaestoribus 12 Florenorum Taxae ac accessoriorum Depositionem in civem receptus est.«

<sup>7</sup> I. sz. Állami (volt Fővárosi) levéltár. Pesti tanácsulési jegyzőkönyv 1821. január 20: »Sub hodierno Paulus Szabó ex oppido Balassagyarmath Ito Cottui Nogradiens ingremiatio Franciscus Löwenstein Posonio. et Josephus Pisse e Bohemia loco Steinscheinau oriundi omnes R. Cath. et quidem duo priores: ad possessoria Domorum suarum in Citta hac interiori situatarum posterior vero qua gremialis vitrorum artificialis sculptor (tévesen sculptor helyett) erga quo scripto 50 fl. Taxa singillatim prostandea et accessoriorum persolunem deposito conscripto Iuramento in Cives assumpti sunt.«

<sup>8</sup> Adressbuch der Königlichen Frey Stadt Pesth 1815. Pest Eggenberger und Müller.

<sup>9</sup> »Glaswaaren handler (Bömische)« »Herr Piesche Joseph in der Herrengasse 428.« Vojdisek, I. Adressbuch der königlichen freyen Stadt Pesth 1822. Pesth, 130.

<sup>10</sup> »Glasschneider« — Her Piesche Joseph schneidet in Stein Wappen, Devisen und Namenszüge, ist zugleich Glaswaaren-händler hat sein Gewölb in der Stadt Herrengasse. — Jos. And. v. Dorffinger Wegweiser für Fremde und Einheimische durch die königl. ung. Freystadt Pesth Trattner 1827. — 365.

<sup>11</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 37/1934. Itsz., magassága 13 cm, átmérője 8,4 cm, felirata: »Zum Namensfeste des A. K. 1821«, a jobboldalon lent szignálás »Jos. Piesche Fec.«

<sup>12</sup> 1922-ben az Österreichisches Museum kiállításán 508-as számmal szerepelt. Felirata: »Dem k. k. polit. Institut gewidmet von Jos. Piesche in Pesth 1824.«

<sup>13</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 167/2. Itsz. Magassága 10,5 cm, átmérője 7,2 cm, anyaga kristálytiszt, teljesen színtelen. A kép jobbsarkában a következő szignálás: »ICS. PIESCHE FC«.

<sup>14</sup> Jelenleg a bécsi Österreichisches Museumban van, amelynek 1922-es üvegiállításán is szerepelt. Jelzése: »Fr. Gottstein fec. Guttentbrun 1830«. N. le Mire ismert rézmetszete után készült. Pazsaurek i. m. (I. 5. j.) 127. l., 114. kép.

<sup>15</sup> Meller S., Glück Frigyes gyűjteménye, Magyar Iparművészet (1904) 160. l., képe: 188. l.

<sup>16</sup> Iparművészeti Múzeum 54, 1385. l. Itsz., magassága 12,1 cm, peremátmérője 7,8 cm, talpátmérője 6,7 cm, felirata: »Corregio pinz: F. John sc: I: PIESCHE: F:«

<sup>17</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.728. Itsz. Magassága 18,6 cm, átmérője 10,2 cm, feliratai a látkép alatt »Budavára és Krisztina város«, az átellenes oldalon pedig »Emlékl az ezüstlakodalomra 1806—1831.«

<sup>18</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.868. Itsz. Magassága 13 cm, átmérője 7,8 cm.

<sup>19</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 1204. Itsz. Magassága 14,2 cm, átmérője 10,2 cm.

<sup>20</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.693. Itsz. Magassága 15,3 cm, átmérője 10,2 cm.

A redout gondos, részletező modorban köszörült képe alatt »Theater in Pesth« feliratot olvashatjuk. Tehát a vésnök össze-tevésztette az épületet a telektömb másik oldalán a mai Vörösmarty tér felé néző és Johann Aman tervei szerint 1808-tól 1812-ig épült régi Nemzeti Színházzal. E körülmény valószínűvé teszi, hogy Ausztriában készült magyarországi import számára. Az 50-es évektől kezdve minő több ilyen import-pohárral találkozunk, ezek egyik korai előfutárja lehet e pohár.

<sup>21</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 12.252. Itsz. Magassága 12 cm, átmérője 8,9 cm, felirata: »Ludoviceum Bei Pesth«.

<sup>22</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 8.401. Itsz. Magassága 14,5 cm, átmérője 8,4 cm.

<sup>23</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 14.964. Itsz. Egyszerű hengeres empire forma. Felirata: »Pesth in Ungarn«.

<sup>24</sup> Fővárosi Történeti Múzeum Itsz. nélkül. Felirata: »Das bürgerliche Schiesshaus in Pesth«.

<sup>25</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 4.901. Itsz. Felirata: »Die Kettenbrücke in Pesth«.

<sup>26</sup> 1951-ben, műkereskedelemben.

<sup>27</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.796. Itsz. Egyszerű hengeres empire forma. Kékes árnyalatú kezdetleges anyaga magyar huta-termék. Magassága 13 cm, átmérője 8,2 cm.

<sup>28</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 18.361. Itsz. Magassága 14 cm, átmérője 8,2 cm. Anyaga hazai gyártmányának látszik.

<sup>29</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 20/933. Itsz. Magassága 13,3 cm, átmérője 7,8 cm. Több egészen hasonló példány fordult elő az utolsó években műkereskedelemben.

<sup>30</sup> 1836. október 18: Árpád új gőzhajó, mely az Ó-Budai Hajógyárban készült a Dunába eresztetett. (Jelenkor 1836.)

<sup>31</sup> (a) E vízrebocsátási ünnepségről fest kedves, napsugaras, jellemzően biedermeier képet az egyik korabeli újság. Bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, mégis teljes egészében közöljük a leírást annak szemléltetésére, hogy a műtárgy által felidézett kép mennyire egyezik a korbeli leírás hangulatával.

»Ma tette Pest nevű új gőzös, déli 2 óra tájban első próbautját. A vele menni kívánczók száma oly nagy volt, hogy Sámson nagy gőzösnek garde dame gyanánt kellett vele mennie. Mindkét hajó ormán egy-egy tábori zenekar vala felállítva. A nagyszámu közönség feszülve várta a nagy jelenet kezdetét. A szépalaku Pest, a két város jelsbjei s hölgyei színével diszelve, lobogó zászlókkal, durrogó örömlövésekkel és harsogó muzsikaszóval indult meg, Sámson némi távolságra utánna. A nádori viruló sziget, az óbudai hajógyár, regényes álomképek gyanánt hódolának el. A kiránduló közönség általánosan azt hitte, hogy Váczig fognak felmenni, ott kiszállni s már előre képzelte, mint fogná annak utcáit a tarka colonia elborítani. Azonban Káposztásmegyernél Pest s utánna Sámson is egyszerre visszafordult. Mint kisgyermek szájából ki a hintalást még keveslette, nem hallatszott a közönség szájából más, mint a sok sajnálkozó: óh, óh! s néhány jemine, jemine! De e visszafordulás csupán egy vízi tréfa, egy kis (1-ső május helyett) 1-ső áprilforma rászedés volt. Mert midőn Pest és Sámson, két dőlcegen uszkáló hatyu gyanánt, a két város közé visszatért, a parti közönség bámúlataira, ismét felfelé kanyarodott. E kanyarodást a nap hősenek Széchenyi István gróf urnak egy nyilvános toasztja tette még ünnepélyesebbé, melynél — velencei dogék által tengerbe vetni szokott jeggyürü helyett — egy a Dunagőzhajózás és a pesti polgárság javára üritett kőbányai palackot vetett a Duna medrébe. Dunakeszi táján Pozsonyból szemközt jöven István gőzös; azt



mint érkezett vendéget, Pest és Sámson közükbe vették, s a két város egy még eddig nem látott szívmelő látványt — három egyszerre érkező gőzöst — szemlélt. Az állandó hid oszlopai felett, csinos zászlók lengedeztek, a partok feketültek a sok nézőtől. István mint vendég elsőnek bocsájtott a kiszállóhoz addig Pest és Sámson, mint fellegekől kóválygó leszálló sasok még egy nagy kanyarodást tettek s utóbb folyvást zene és mozsármoraj közt Árpád és István mellé állottak. Az állóhid talpköve letétele óta a két testvérváros így nagyszerű ünnepélyt nem látott. — Jelenkor 1843. május 1. 167.

<sup>32</sup> »A cs. k. sz. gőzhajós-társaság igazgatósága kedves kötele-ségének tartván a következő országgyűlésre megjelenendő országos Rendeknek a Pozsonyba való átköltözést lehetőleg kényelmessé tenni; a végül a sz. k. Pest városa nevét viselő új gőzösön f. hó 7-én és 11-én rendkívül két utazást rendelt Pestről Pozsonyba tétetni, mire a n. országos Rende ezzel mély tisztelettel figye-lmetnek Pesten, 1843. május elsején. A gőzhajó hivatal.« — Jelenkor 1843. 170.

<sup>33</sup> 1951-ben műkereskedelemben. Hengerestestű, 14 cm magas, 8,2 cm átmérőjű biborvörösre edzett.

<sup>34</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 22.105. Itsz. Egyszerű talpas-pohár, sárgás árnyalatú, kétségtelenül hazai eredetű üvegből. Magassága 17 cm, átmérője 10,5 cm. A rézmetszet 273×225 mm méretű, feliratai sugár koszorúban »Kossuth«, alatta: »1848. évi március 15-dik Napja Emlékjelöl.« »Zu haben in der Neuen Welt-gasse 623, Hagenburg B. sc.«

<sup>35</sup> 1951-ben a műkereskedelemben. 14,5 cm magas, 9,3 cm átmérőjű. Az életkorokat ábrázoló emberpár az 50. évig emelkedő, azután fokozatosan lefelé haladó lépcsőfokokon állva a következő feliratokkal: »Bölcsőde, 5 év, Gyermek, 10 év Fiu, 20 év Ifju, 30 év Ember, 40 év Jótévő, 50 év Nyugodalom, 60 év Öreg, 70 év Aggastyán, 80 év Hőféhér, 90 év Gunytárgy, 100 év Kegyelem az Istennél« a lépcsőzet alatti ívmezőkben balról lakodalmi menet, jobbról temetés, középen szőlővessző, búzakalász, szárnyas homok-óra és Janus-arc. Több hasonló külföldi példát ismerünk a német és osztrák biedermeier művészetből, l.: *Pazaurek* i. m. (l. 5. j.) 44, 45, 46.

<sup>36</sup> 1950-ben a műkereskedelemben. Magassága 17 cm, 9,5 cm átmérőjű sárgás üvegből fúvott, vastagfalú. A koszorúzás alapjául szolgáló pohár maga is magyar hutatermeknek látszik.

<sup>37</sup> 1951-ben műkereskedelemben.

<sup>38</sup> Iparművészeti Múzeum 19.972. Itsz. Magassága 28,5 cm, átmérője 11 cm. Strasser Herbert ajándéka.

<sup>39</sup> Történeti Múzeum 2.465. Itsz. Magassága 19,8 cm, átmérője 9,7 cm. A koszorúlt mellkép alatt »JOSEPH« felirat.

<sup>40</sup> 1950-ben a műkereskedelemben. 14 cm magas, 9,6 cm átmérőjű. Az egész felületen áthatoló repedés van rajta.

<sup>41</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 8.098. Itsz. Magassága 18,5 cm, átmérője 9,5 cm. Esetlen, nehézkes forma, anyaga magyar eredetű. A képpel átellenes oldalon »Noris Giuseppe« felirat. Fővárosi Törté-neti Múzeum 9.688. Itsz. Magassága 17,6 cm, átmérője 10,1 cm. Hasonló az előbbihez, valószínűleg egy kéz munkája. Virágkoszorú-val keretezett felirata »Georg Popovits 1850.«

<sup>42</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 17.776. Itsz. Magassága 14,8 cm, átmérője 8,5 cm.

<sup>43</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 4.990. Itsz. Magassága 14,8 cm, átmérője 8,5 cm.

<sup>44</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 12.248, 12.250, 14.816, 19.320, 5.228, 12.254, 9.689. Itsz.

<sup>45</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 9.689 és 12.254 Itsz.

<sup>46</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 12.251. Itsz. Fülespohár, magas-sága 12,1 cm, átmérője 7,7 cm. »Kaiserbad in Ofen« és »Kaiserbad Inere Ansicht«.

<sup>47</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 5.227. Itsz. Prizmatikusan csiszolt talpaspohár, vékony biborvörös bevonattal, magassága 14,6 cm, átmérője 7,8 cm.

<sup>48</sup> 1950-ben a műkereskedelemben. Magassága 26 cm, átmérője 11 cm.

<sup>49</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 48/929. Itsz. Magassága a fedő-vel együtt 32,5 cm, átmérője 8,9 cm. Színtelen, fúvott üveg, apró léghólyagokkal.

<sup>50</sup> Született Niederclobicauban (Merseburg mellett) 1762-ben. Meghalt Drezdában 1815-ben.

<sup>51</sup> Született Weissenfelsben 1789-ben, meghalt 1825-ben Laxenburgban.

<sup>52</sup> A XVII. században Németországban különösen pedig Nürn-bergen virágzó, áttetsző zománccfestés legkiválóbb képviselője Johann Schaper.

<sup>53</sup> Az idősebb Mohn pl. a következő helyeken fordul meg Halle, Berlin (1803), Leipzig (1804), Stettin, Doberan (1806) Rostock, Berlin (1806) és Leipzig (1806), végül 1809-től Dresdában

<sup>54</sup> Született 1769-ben Bécsben, meghalt uo. 1851-ben.

<sup>55</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 251/930. nlsz. Magassága 11,2 cm, átmérője 8,3 cm. Vékonyfalú fúvott üveg, a látképet keskeny ezüstkloriddal sárgára futtatott és aranyozott empire ízlésű kere-tezés veszi körül. Az említett acélmetszet 270×175 mm. Feliratai: »Ofen Peth« »Aus d Kunstanst d Bibliogr. Inst. in Hildh« Meyer's Universum VII. Band 1840. CCCXVIII. melléklet.

<sup>56</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 12.059. Itsz. Magassága 11,9 cm, átmérője 8,5 cm, felirata: »Die Neue Brücke Peth«.

<sup>57</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 10.494. Itsz. Magassága 13,5 cm, átmérője 9,4 cm, felirata: »Buda és Pest a Gellérthegyről«.

<sup>58</sup> Csányi K., Magyar iparművészet emlékei. Ernst Múzeum. 34. l. 578. kat. szám, képe a XV. táblán.

<sup>59</sup> Uo. 34.1.579. kat. szám, képe a XV. táblán.

<sup>60</sup> Életrajzi 1844. évfolyam az. I. szám számozatlan borító-lapjának belső oldalán.

<sup>61</sup> Lyka K., Magyar művészet 1800—1850. 492.

<sup>62</sup> Egy 8,5 cm × 6,5 cm méretű lemez 1812-ből, amely a szent-asszonyokat ábrázolja Krisztus sírjánál és »A. K.«-val jelzett, a bécsi Österreichisches Museumban van. Ugyanezen lemezen »Nr. 29« jelzést látunk, tehát valószínűleg egy több darabból álló sorozat része csupán.

*Pazaurek* i. m. (l. 5. j.) 200—201. l., 185. kép (202. l.).

<sup>63</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 4.903. Itsz. Magassága 16,3 cm, átmérője 8,6 cm, felirata: »Kettenbrücke zwischen Pest u. Ofen.«

<sup>64</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.844. Itsz. Magassága 13 cm, átmérője 9,8 cm, felirata: »Peth und Raizenstadt«.

<sup>65</sup> Besztercebányai (Bánská Bystrica-i) Múzeum. Magassága 43 cm, piros-fehér és zöld bevonatokkal. Felirata: »Az egybegyűlt Természetvizsgáló Társaság emlékére 1842-ik év Nyárutó havában Besztercebánya városának ajánlja Pichler Antal Antalvölgy üveg-gyárosa Gömör-Kishont vármegyében.« — *Divald*, Magyar ipar-művészet története Bp. 1927. 367. l., 197. ábra; és MMOK: Ingó műemlékek katasztere.

<sup>66</sup> 1945-ben a műkereskedelemben.

<sup>67</sup> Így magyar gyártmány lehet egy sötétkék bevonatú pohár hat körös medallionjában a tabáni lejtőnek, a pesti Dunasornak, Lánchidnak, a pesti görög és tabáni szerb templomnak opázománcc-festésű látképével. 1860 után készülhetett. Rossz formájával, kezdetleges festésével a pest-budai látképes poharak sorát a szomorú hanyatlás példaként zárja le. — Fővárosi Történeti Múzeum 16.492. Itsz. Magassága 11 cm, átmérője 6,9 cm.

<sup>68</sup> 1945-ben a műkereskedelemben.

<sup>69</sup> Iparművészeti Múzeum 13.354. Itsz. Magassága 12,4 cm, Ajándékozta özv. b. Hatvani Józsefné.

<sup>70</sup> Fővárosi Történeti Múzeum Itsz. nélkül. Anyaga kristály-tiszta, áttetsző. Magassága 10 cm, átmérője 8,3 cm. Az arckép bemélyített mezője 2,8 cm átmérőjű.

<sup>71</sup> Fővárosi Történeti Múzeum 16.716. Itsz. Magassága 8,4 cm, átmérője 6,8 cm.

<sup>72</sup> 1950-ben a műkereskedelemben. Magassága 13,3 cm, átmérője 7,8 cm.

<sup>73</sup> 1954-ben a műkereskedelemben. Magassága 13,5 cm, perem-átmérője 7,8 cm, talpátmérője 7,6 cm.

<sup>74</sup> 1951-ben a műkereskedelemben. Magassága 11,3 cm, átmérője 7,7 cm.

<sup>75</sup> *Török J.*, A két Magyarhaza első rangú gyógyvizei, fürdő-intézetek természet-, vegy-, s gyógytani sajátágaikban előterjesztve. Debrecen 1859.



A magyar akadémikus-történeti festészet legnagyobb mestere Székely Bertalan (1835—1910) volt. Festőpályáját Simó Ferenc kolozsvári rajztanárnál kezdte, majd Bécsben Rahnál tanult tovább. 1855—56-ban otthon, Erdélyben élt rajzleckék adásából. Ekkor barátkozott meg a műkedvelő festő Berres uhlánus őrnaggyal, ki a csehországi gr. Aichelburg-családhoz ajánlotta be rajztanárnak. 1859-től Münchenben Kaulbachnál, majd Pilotynál tanult. 1863-ban Párizsban és Hollandiában tett tanulmányutakat. Ekkor készítette az ottani múzeumok remekművei után aquarellmásolatait, melyeknek vázlatos foltjaiban congeniálisan ragadta meg a másolt képek lényegét. 1864-ben Pestre jött, hol 1871-től a Mintarajziskola tanára, 1902-től pedig a Mesteriskola igazgatója volt.

Egyike volt a festői talentumokkal leginkább megáldott magyar művészeknek, s csodálatosan szép fiatalkori Őnarcképe (1860), a magyar művészet egyik nagyszabású főműve, mutatja, hogy mily nagy festő lehetett volna, ha az akadémia kötelékei később gúzsba nem kötik teoretizálásra, spekulatív alkotásmódra amúgyis hajlamos génuszát. Képei súlyos teherként hordják magukon alkotójuknak a festészettől távolálló problémáit.

Művészete két korszakra oszlik. Az első még eleinte a romantikától érintett historizmus, melynek főművei a II. Lajos holttestének megtalálása (1860), a Dobozi és hitvese (1861), az V. László és Cillei Ulrich (1870), és a Thököly búcsúja (1875).

Második korszakában, a 80-as évektől, főleg nagy, dekoratív feladatokat foglalkoztatták, többek közt a pécsi

székesegyház (1887—89) és a Mátyás-templom (1893) falképei, amelyeken előző korszakának még a romantika lángjából, megőrzött melegsége kihűlt a stilizálás, a gondos hideg mérlegelés unalmában.

Festői kvalitásai korai olajvázolatain nyilvánulnak meg leginkább. Az Őlelés címen ismert, talán a Dobozihoz készített vázlata foltokban megoldott festői, szinte daumieri monumentalitása, a Csónakázó szerelmespár holdfényes varázsa, az isteni gyönyörtől hátravetett fejjel mosolygó Léda, a fáradtan is finom mozdulattal ülő Tancosnő bája, vagy a Szeptember végén gyengéd áhítata híven őrzik Székely festői nagyságát. Kész festményei közül főleg arcképein tűnik ki festőisége. Greguss János és Pfefferné kitűnő portréin, az egykor a Wolfner-gyűjteményben volt Női képmáson, mely nemes szépségével méltó párja a fiatalkori Őnarcképnek és az unokáját a vajaskenyérrel a kezében ábrázoló remekművén.

Nagy kompozícióit hosszas, nehéz vajúdással alkotta, témáit évekig hordozta magában, mint ezt fiatalkori vázlatkönyve tanúsítja. Az Egri nők első ötletét (1856) tizenegy év választja el a festménytől, az V. Lászlót kilenc. E korai rajzai, első képötletei, a koronázásról készített vázlatai és — amennyire a fametszet merevségén át megítélhető — Petőfihez készített illusztrációi a romantika hevében fogantak, és az akadémikus tökéletességre való görcsös törekvés még nem törölte le hímporukat. Az első megfogalmazás frissességét árasztja a II. Lajos holttestének megtalálásához 1859-ben készített egyik rajzvázlata. A sötét, felhőktől terhes ég alatt a



1. Székely Bertalan: Falusi utca. Aquarell. Szépművészeti Múzeum





2. Székely Bertalan: Vázlat a Dobozi és hitveséhez. Szépművészeti Múzeum





[3. Székely Bertalan: Vázlat a II. Lajos holttestének megtalálásához. Szépművészeti Múzeum



4. Székely Bertalan: Vázlat a vajdahunyadi freskó ciklushoz. Szépművészeti Múzeum



még a vihar előtti sápadt napfény érintette síkon lejátszódó jelenet döbbenetes tragikumával és ecsetjárásának szinte kézírászerű öszinteségével ragad magával. Hasonlóan kiváló alkotás az egy évvel később keletkezett, a kidőlt ló mellett az üldöző törökök elől a halálba menekülő Dobozai-házaspárt ábrázoló, az alkotás első látásában fogant vázlata. A jellemzésnek, a nagy foltokkal való festői modellálásnak ilyen ereje Székelyt a legnagyobb mesterekkel állítja egy sorba. Egy későbbi műve, a Lédához készített számtalan rajztanulmány egyik legszebbje — részlettanulmány lévén — nem a vázlat lázas izgalmával, hanem gondos kivitelével, biztos és tökéletes rajztudásával hat.

De épp a tökéletesség vágya kényszerítette Székelyt arra, hogy témáját, megtörve az ihlet és az alkotás lendületét, számtalan, egyre fáradtabb részlettanulmányon gyötörje át a kész festmény mindig emelkedett szellemű, komoly hangú, de elkínzott kimértségébe.

Második korszakának rajzain egyre erősebben érezni a teoretizálás elhatalmasodását, rajzai hidegek, vonalaiból kiveszett az érzékenység — s a tömértelen kompozíció — drapéria — és mozdulattanulmány által elért hibátlan-ságuk ellenére sem tudnak felmelegíteni. Közülük csak a Vajdahunyadi vár (1900—1902) és a Halászbástya (1902—1907) kivitelre nem került freskóinak vázlatai emelkednek ki síkszerű dekorativitásuk mellett is reális

hangjukkal. A vajdahunyadi freskó-cikluson a csodaszarvas regéjét dolgozta fel. Egy kitűnő tempera vázlatán a szélvészként tovatűnő szarvast űző kutyafalka nyomában vágató lovasok repülnek át a zöld mezőn. Mesteri a lovak számtalan mozgástanulmányon át tökéletessé fejlesztett ábrázolása, amely a mozgás egyes fázisainak sorrendjében van megkomponálva. A sötét, egytónusú kék háttér, bár az ég illúzióját kelti, mégis síkszerű, dekoratív ízt ad a reális, világos színekben tartott jelenetnek s egyben kiemeli ennek napfényes hatását. E soha el nem készült falképek, a vázlatok után ítélve, talán késői korszakának főművei lettek volna.

E falkép vázlatok mellett öreg korában Székely festői nagysága még egyszer átcillant az elmélet kódén csodálatosan szép szadai tájképein. E tájképvázlatok túlnyomó része olajkép, de néhány aquarellemel készült is akad. Így egy Lotz Kornéliának ajánlott, falusi utcát ábrázoló plein air felfogású remekműve, melyet — akár csak Lotz Károly tájkép aquarelljeit — Jongkind műveivel lehet leginkább egybevetni. Itt akadémikus becsvágy nélkül festett, az óhajtott tökéletesség nem húzta görcsbe ecsetet tartó kezét, hanem önfeledten, a természet, a látvány szépsége előtt, az örökké kísérletező, kutató Székely az örök változót próbálja megrögzíteni.

PATAKY DÉNES



## VITA A MAGYAR KÖZÉPKORI MŰVÉSZET KUTATÁSÁRÓL, (1945—1955)

A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Érmészeti Társulat Művészettörténeti Szakosztálya 1955. március 3-án a Művész Klub előadótermében vitát rendezett.

Előljáróban *Entz Géza* vitavezető a következőket mondotta:

»A vita célja az utóbbi tíz év magyar középkori művészeti kutatásainak helyzetét vázolni, bírálatát adni és a további fejlődés irányát megjelölni. Nem egyes művek sorravételéről van szó, hanem lényeges kérdéscsoportok vizsgálatáról. Ezek a következők:

1. Művészeti központok kutatása
2. Népi elemek a középkori magyar művészetben
3. A munkaszervezet és a technika kérdései
4. Magyar sajtások
5. A művészeti és történeti kutatások viszonya

A sorrend egyszersmind a meghatározottól az általános felé, a szűkebb körből a szélesebb keretek felé való haladást jelenti.

Az első kérdéscsoporthoz *Voit Pál* szólott hozzá:

»A művészeti központok: akár csupán művészeti súlyuknál, akár egykori politikai szerepükönél fogva is minősítjük így őket, érthető vonzást gyakoroltak a kutatás irányában. Művészeti jelentősége Pécsen, egykori királyi központ jellegük és politikai szerepük pedig Székesfehérvárra, Esztergomra, Visegrádra és Budára utalják feladatkörömbé. A művészeti központoknak e kettős értelmén kívül bizonyos módon fény vethető távoli és az előbbi szempontok szerint nem jelentős területekre is, amennyiben azok e központok képét tükrözik vagy ezeken keresztül függenek össze egymással, mint Eger, Sárospatak. — A művészeti központok említett gazdag és látványos mivoltát három nézőpontból vizsgálhatjuk meg: az irányított kutatás, a személyes vonzódás és az adott ásatások: feltárások, helyreállítások alapján. A két előbbi vonal sajátosan összefut, majd éppen szétágazik az ásatások gyűjtőpontján. Ha akarjuk, úgy szólván minden napvilágot látott mű az irányított kutatás terméke: valamiféle tervbe felvett, beillesztett téma. A személyes vonzódás síkján kialakult téma, kutatás is utóbbi tervbe illeszthető. A kérdés tehát voltaképpen az, hogy a középkori magyar művészet területén a kutatás összessége hogyan alakult, mit végzett el a tervbe vett egészről, mi maradt ki ebből az egészről fehér foltként szakterületünk ábráján, illetve részarányosan miként viszonyulnak az egyes középkori központok ugyanezen egészhez?

Mintegy 25 kötet, tanulmány, cikk az ide kapcsolódó termés, és még kb. 15 van kéziratban, illetve sajtó alatt, amelyről tudunk s amelyet rövidesen kinyomtatnak. — Az irányított kutatás olyan mozgató eszközei, mint a középkori munkaközösség vagy a budai vár feltárásához kapcsolódó munkaközösség anyagi támogatás hiányában szétmorzsolódott, az »Európa legnagyobb ásatása« címen szereplő budavári feltárás megállott, de nem állott meg a kutatók személyes munkakedvétől hajtott természetes áramlás, amely szakirodalmunk — az idő viszonylatába állítva is méltó — eredményeit termi. Még szemléltetőbb példa Esztergom, ahol a 20 évvel ezelőtt befejezett ásatás és az irányítás teljes hiánya ellenére maga az emlékanyag értéke további mozgásban tartotta a kutatás áramát.

De nemcsak a mennyiség és a lendület előtt áll pozitív előjel, a kutatás megváltozott módszerei is a gyökerzetig nyúlnak: a műtörténet esztétikai irányát épp a középkori művészettudományban váltja föl legelőbb először a

reálrégészet megfigyeléseken alapuló rendszere, az okleveles források teljességre törő használata s az anyagi műveltség pozitívumainak megbecsülése.

Mondhatjuk-e tehát, hogy a tárgyalt szakterület elérte a tőle várt eredményt? Mondhatjuk-e, hogy ez az eredmény elismerésre talált?

A feleletet épp e vitától várjuk. Feladatom inkább a teljesítmény számbavétele egyrészt — s a hiányok felsorolása a másik oldalon. Mindkettőből azonban mindent nem említhetünk, ez részben bibliográfiai, részben kritikai feladat. Mégis egyaránt kíváncsok rámutatni arra, ami ezen időszakban kimagaslott, tipikus vagy éppen sajátosként jelentkezik.

A hozzászóló megemlékezik Nagy Emesének István király koporsójáról, Radocsay Dénesnek a gogányáraljai festett mennyezetről és Kádár Zoltánnak az egri kályhacsempékről írt tanulmányairól, majd így folytatja:

»A fő irodalmi munkálódás Esztergom, Visegrád és Buda körül csoportosul. Sorrendünket a feltárás időrendje adta. Az esztergomi Porta speciosa Dercsényi Dezső szelvényes tanulmánya és a tíz év termésében messze magasló, előkelő kötet: Genthon István Esztergomi topográfiája a gyűjtemények nagy részben középkori anyagát tárgyalja. Sajtó alatt látjuk rövidesen Balogh Jolán Bakócz kápolnáját s a várpalota építkezéseiről szóló tanulmányokat, illetve Várnai Dezsőnek a kőfaragójegyeket feldolgozó értekezését, amellyel építési periódusokat választ szét. Sem ez, sem az előkészületben levő esztergomi műemléki topográfia nem szabadít meg nyomasztó, öröklött adósságunktól: az ásatások módszeres és korszerű közreadásától, amely a tűnő idővel s a sorainkból távozókkal fokozott mértékben egyre nezebbé válik s intő példa marad.

Visegrád irodalmi feldolgozása — mint maga a feltárás üteme — tervszerű, megfontolt, s ennek következtében zökkenésmentes és folyamatos. Dercsényi Dezső és Héjji Miklós tollából ismerjük a feltárás és az emlékanyag jelentősebbjeit, ugyanők a készülő Pest megyei topográfia keretében a legújabb állapotot is ismertetik, s az ásatások majdnem leírása után a részletes, dokumentatív publikációt is tőlük reméljük. A kutatási anyag zárt csoportjai közül eddig csupán Holl Imre tanulmánya jelent meg az ábrás padlótegéléről, amely egyben az esztergomi egyszerű termékek kapcsolatát is mutatja.

Buda helyzete az összetettebb problémáknak megfelelően, sőt még azon túl is sokkal bonyolultabb.

Méltatja Pataki, Gerő, Nagy Emese, Csemegi, Feuerné, Bertalané, Balogh Jolán e tárgyú eredményeit s kiemeli Gerevich László és Holl Imre munkásságát, majd így folytatja:

»A budai vár végleges és széles alapokon fekvő ásatási dokumentációja és művészettörténeti feldolgozása mielőbbi kívánság, annál is inkább, miután a feltárás 1952-ben befejeződni látszott. Szaktudományunk számára voltaképp egyformán hasznos akár ez, akár Balogh Jolán régóta készen álló hatalmas műve: Mátyás és a művészet lát mielőbb napvilágot. Mindkettő egy gazdát szolgál: a magyar múlt ügyét.

Végül — a szerkesztőnek mondott köszönet előrebocsátásával — a budavári kutatások pezsdítő vitáját, a IV. Béla palotája körül kifejlődött nemes szakmai viadalt említjük, amely — a mérkőzők véleményét ez esetben mellőzve — a belső közvélemény szerint döntően végződött. A védelmi apparátus kitűnősége sem csökkentette a támadás bátorsága iránti bámulatunkat. Targyszerűen — mint az iparművészet tárgyi emlékeinek



vizsgálatával foglalkozó — megjegyezzük, hogy a IV. Béla személyes jelenlétével összekapcsolt udvartartás mellett az apró leletek eddig döntően nem bizonyítanak. Egyetlen fényűzési tárgy a XIII. századi festett, szírvévepohár, de ennek lelőköörülményei nem mutatnak összefüggést egy királyi lakkkal. Ennek a keletről nyugat felé s különösen nagy számban Skandináviába rajtunk át exportált luxusáruinak Budán inkább egyszerű megállóhelyét látjuk. A Várban lelt igen egyszerű XIII. századi házi kerámia és a Budán s Visegrádon teljes formai és technológiai fegyverzetben megjelenő Anjou-kori mázas kályhák töredékei egyelőre áthidalhatatlan távolságot jelentenek e mesterség fejlődésében.

Az iparművészet, egyben a kerámika körénél maradványként kell leszögeznünk, hogy általában is, de különösen a művészeti központok esetében az építészetén kívül a kerámikakutatás úgyszólván az egyetlen szakágazat, amelynek művelői vannak. Igaz, ez a feltárások leletanyagából is folyik, s természetes. Annál megdöbbentőbb, hogy ötvösségünk múltjának kutatása — amely a magyar művészettörténet legműveltebb területe volt — megállott, s a nagyvilág előtt is becsült középkori magyar ötvösség az utóbbi tíz esztendő alatt a gazdáltság állapotába került. Ugyanígy a magyar bútór, a középkori ornamentika, könyvkötés, textilművészet is hivatott művelőre vár. Egyedül a középkori bronzművéség mutat Kádár Zoltán közreadott cikkével és több elkészült tanulmánnyal öröndetesebb helyzetet.

Világos tehát, hogy kutatásaink rendszerességében egyenlenségek mutatkoznak, ezek okát vizsgálni nem feladatunk. De ha kitűztük magunk elé a magyar múlt anyagi műveltségének kutatási programját, mint ahogy, azt hiszem, ez megtörtént, feladatunk az is, hogy e programnak legalább részben megvalósított eredményeit, ezen eredmények külső elismerésének ügyét védelmünkbe vegyük. Arra a húzódozásra, mondhatni misztikai elbírálásra gondolunk, amely a középkori művészetet a könyvkötés irányából éri. Újkori festészetünk előnyös publikálási lehetőségeivel összemérve a középkori kutatás igazán nehéz és fáradságos eredményeinek közreadása körül felmerülő nehézségeket — lehetetlen fel nem ismerni az irányított és tervszerű kutatás munkálati része és e munkák méltó külsőben való kiadása, az ismeretkinccse formáló kötetek közötti hézag egészszégtelen helyzetét. Ha e tíz esztendőnek vannak eredményei, mint ahogy véleményem szerint vannak, és pedig ország-világ előtt becsesek, e vita egyik feladata lenne, hogy gondolatokat adjon abban az irányban, hogy ezek az eredmények végül is eljussanak oda, azokhoz, akik örökösei a magyar múlt emlékeinek.

A második kérdéscsoportról *Holl Imre* adott összefoglalást:

»A nagy európai stílus-áramlatok és a hazai fejlődés összevetőinek eredményéből létrejövő emlékegyet népi jellegű csoportjai eredményesen csak a művészettörténet, régészet, néprajz és történetmondomány kutatási módszereinek együttes felhasználásával vizsgálhatók. A téma határjellege okozza azt, hogy összefoglaló jellegű, bevégzett kutatásokról nem számolhatunk be.

Elsősorban az egyik legfontosabb kérdést tárgyaljuk, a középkori falusi ház, falusi településformák kialakulásának és változásának kutatását. Az előadó rámutat a középkori ásatások sajnálatosan kevés számára és ezek feldolgozásának kezdetleges állapotára. Kiemeli Méri István és Bálint Alajos munkásságát.

»Az Akadémiai Bizottságnak mihamarabb meg kell vizsgálnia faluásatásaink jelenlegi helyzetét s azt, hogyan lehet ezen segíteni, hisz a kutatók szerint az eddigi ütemet alapul véve, komoly eredmények elérésére évtizedekre van szükség (Vár ásatására 5, falu ásatására 3—4 fő áll rendelkezésre).

A népi építészet középkori szakaszának kutatása történeti síkon jelentős lépéssel haladt előre: »Az anyagi kultúra a XV. században« munkaközösség az 1952—53-as évben Belényessy Márta vezetésével elvégezte az ábrázolási és a kiadatlan okleveles anyag átnézését. Így feldolgozásra készen áll többek között a lakóház (anyag,

szerkezet, beosztás, berendezés, fűtő- és világító eszközök) kérdéscsoportja is. Reméljük, hogy a feldolgozás mihamarabb a kutatás rendelkezésére fog állni.

Holl megállapítja, hogy középkori festésű népi elemek kutatása Radocsay utalásaitól eltekintve, hiányzik. A középkori kézművességet illetően csak Szabó György falusi kovácsmesterségről szóló tanulmánya mutatható fel.

»Erősebb ütemben folyt anyaggyűjtés, kutatás és feldolgozás a középkori magyar kerámia területén. Tervszerű ásatásaink egyre gazdagodó anyaga mind inkább felkelti kutatóink érdeklődését, és így párhuzamos munkájukkal mindjobban kirajzolódik a magyar kerámiaművészet gazdag képe. A központok bőséges anyaga mellett egy-egy vidéki centrum vagy mezővárosi központ mestereinek vizsgálata is kutatóra talál, bár az ilyen irányú munkát még sokban nehezíti a város- és faluásatások lassú üteme és így a megbízható anyag csekély száma.

Kádár Zoltán kezdte meg a gazdag vasvári anyag közlését. Ez a csoport szembevetően példázza, hogy a késő-gótikus udvari művészet hatásának hullámai milyen jól érezhetők a népi művészet termékein. — Voít Pál az esztergomi Kaza György munkásságának felfedezésével nemcsak egy új reneszánsz mestert mutatott be, de fontos elméleti kérdéseket is tisztázott. A XV. század végi szabadtüzelésű kandallós-kályhák egyúttal megvilágítják eddigi népi kályháink szerkezetének eredetét és így a reneszánsz műveltség széleskörű hatásának bizonyítékává is váltak.

A késő-reneszánsz kerámia feldolgozásához Miskolci Mihály termékeinek csoportosításával adott Voít Pál adatokat. Összevűjtött és csak részben közreadott anyaga beszédes tanúságot adja annak, hogy a magyar virágos reneszánsznak a kőfaragás, festészet és textilművészet mellett a kerámiában is megtalálhatjuk méltó párhuzamait. A topográfiai feldolgozás keretén belül elvégezte a Nógrád megyei XV—XVII. századi kerámiaanyag összefoglaló ismertetését is. Itt a történeti adatok felhasználásával szerencsésen kapcsolja az edény- és kályhacsempeanyagot. A fűlbélyeges kerámia csoportosításával jó alapot ad a szervezett városi mesterek és a céhen kívüli művészet termékeinek különválasztására. Hasonló megoldást kíséreltem meg a külföldi fazekasáru és a hazai feketeművesek, valamint a középkorvégi közönséges cserépanyag és mázas áru szembeállításával a budai leletek alapján.

Bár feldolgozás még nem jelent meg, itt kell megemlítenünk azokat az anyag-vizsgálati kutatásokat, amelyek »Budapest története« feldolgozásának keretén belül megkezdődtek a múlt év őszén. A kémiai és technológiai vizsgálatok módszereinek kidolgozását Duma György végzi. Remélhetjük, hogy eredményei a középkori fazekasművészet megismeréséhez nagy segítségünkre lesznek.

A harmadik kérdéscsoportot *Csemegi József* hozzászólása világította meg.

»A közelmúlt magyar művészettörténete nem használta ki kellőképpen kutatásai során a művészeti emlékek szerkezetének, előállítás módjának stb. vizsgálatából adódó lehetőségeket. Pedig az ilyen természetű kutatások leginkább alkalmasak a társadalom gazdasági rendje és világunkról alkotott nézetek közötti kapcsolatok tisztázására egy-egy művészeti alkotás kutatása kapcsán. A műtörténészek egy része megelégedett a levéltári kutatásokkal vagy az alaktani, formai vizsgálatokkal, de a további következtetésekkel arra a társadalomra vonatkozóan, amely a műalkotást létrehozta és sajátosságai révén annak jellegét mintegy meghatározta, általában adósak maradtak. A másik rész viszont valamely mű »a priori« értékelésével, méltatásával foglalkozott inkább, de kellő történeti előmunkálatok elvégzése nélkül, térből-időből kiszakítottan vizsgálta témáját, s így megfelelő tárgyi és történeti megalapozottság híján társadalomtörténeti következtetései torz eredményekre vezettek.

A fiatalabb kutatógárdában mégis egyre nagyobb teret hódít az anyagi-technikai vizsgálatok igénye. Érthető azonban, hogy ez az irány elsősorban az építé-



szettörténeti kutatás területén jelentkezett s mutat fel viszonylag bő termést. E tekintetben a tárgyi adatközlő, gyűjtő munka tette meg a legjelentősebb lépést, amikor a műemléki topográfiák készítése Sopron és környéke emléktárájának összegyűjtésével 1953-ban elindult s azóta is rendszeresen folyik. Előkészítéséhez annak idején sok tekintetben hozzájárult a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja által megkezdett és a Várostervező Vállalat műemléki műterme által folytatott városképi vizsgálatok sora. A budapesti műemlékhatóság létrehozásában pedig a Budapesti Várostervező Vállalat végzett fontos gyűjtőmunkát fővárosunk területén, míg a Középülettervező Vállalat budavári irodája a budai Várnegyed műemlékeinek feltérképezési munkáival s azok tudományos dokumentálásával vette ki a maga részét.

E nagyobb léptékű anyaggyűjtő munkák mellett — kizárólag egyéni kezdeményezés alapján, mert erre ez idő szerint tudományos intézményünk nincs — megindult az anyagrendszerezés és feldolgozás munkája is. Budai viszonylatban Czágány István az Ince pápa tér 4. sz. műemléki épület kutatási eredményeinek közlésével, Várnai Dezső és Horler Ferenc az ott fellelhető középkori kőfaragógyegek feldolgozásával, Nyitrai Elek a budai téglalapár történetére vonatkozó kutatásaival s nem utolsósorban Seitz Kornél alapvető jelentőségű térképszerű és felmérési munkájával (Budai vár!) járult napvilágra jutó emlékeink műszaki adatainak megőrzéséhez, művészettörténeti feldolgozásához.

A műemléki feltárások eredményeinek ily adatszerű összegyűjtése és feldolgozása azonban csak egyik része annak a sokrétű műveletnek, amely összességében jelenti az építészettörténelem feladatát. Idetartozik elsősorban a gyakorlati műemlékvédelem tevékenysége, amelynek feladatai a második világháború rombolásai következtében oly nagy mértékben megszokottak, hogy tevékenységét új alapokra kellett fektetni. Ennek kimunkálását a felszabadulás óta folytatott gyakorlati tapasztalatok s az azokat rögzítő számos kisebb tanulmány felhasználásával Gerő László, Pogány Frigyes és Csemegi József akadémiai előadásaikban végezték el.

Ami a feldolgozó munkát illeti, a középkori építészettel szemben feltűnő érdeklődés mutatkozott. Nagy Emese vizsgálatai a pécsi kőfaragványok faragási technikájára vonatkozóan éppoly értékes kezdeményezést jelentettek, mint a székesfehérvári Szent István-koporsónak ily szempontú tanulmányozása. Mindkét dolgozata fontos megállapításokat eredményezett a művészettörténet számára. F. Tóth Rózsa pedig a budaszentlőrinci pálos kolostor egyik faragványos töredékéről ugyancsak tervezés-, illetve építéstechnikai megfigyelések alapján jutott arra a nagy jelentőségű megállapításra, hogy a vizsgált töredék Kassai István kezéből származhatott. A középkori tervezői módszerek összefoglaló ismertetésével, illetve annak alapján a budai lakónegyed egyes műemléki részleteinek tervezéstechnikai feldolgozásával magam mutattam rá azokra a lehetőségekre, amelyek e tekintetben még az építészettörténeti kutatás előtt állanak.

E sokrétű irodalmi tevékenységet Entz Géza és Voit Pál tanulmányai egészítik ki. Entz a gerendi templom fennmaradt feliratból olvasott ki a középkori falusi építészeti munkaszervezetére vonatkozóan érdekes és fontos adatokat. Voit pedig az Esteri Hippolit számadáskönyveinek gazdasági természetű feljegyzéseit szellemen az értékesítette a művészettörténet számára.

Az anyagközlő és anyagát műszakilag is feldolgozó építészettörténeti irodalom e viszonylag gazdag termése mellett az iparművészet mutat fel valamelyest eredményeket. Itt elsősorban Holl Imre tevékenysége érdemel említést, aki Budavára középkori kerámia-leletanyagának feldolgozása során a technikai vizsgálatok jelentőségét igen helyesen felismerte. Duma György laboratóriumi vizsgálataira támaszkodva, aki a középkori kerámiaművesség emlékeinek technikai vizsgálatával többek között a műhelyek rekonstrukciójában volt nagy segítségére, megkísérli a középkori kerámiatörténet még lényegében megíratlan lapjainak kitöltését. Hasonló technikai viz-

sgálatokat az ötvösművészet vonalán az Iparművészeti Múzeum restauráló műhelye végez csupán, s ezzel a műszaki jellegű, technikai vonatkozású kutatások sora lezárul, mert a szobrászatot és festészetet illetően e tekintetben jóformán semmi sem történik. Pedig a festészettörténet tudománya ma már igen fejlett technikai kutatási módszerrel rendelkezik. A vörösrőz inneni és ibolyántúli sugarakkal való átvilágítás, a röntgen-átvilágítás, a festészet kutatói számára számos oly konkrét tárgyi adattal szolgálhat, amelyek nélkül a csupán ösztönös érzékeire támaszkodó kutató valójában sötétben tapogatozik.

Az utolsó tíz esztendő tudományos irodalmának e futtában való áttekintése tehát útmutatást ad a jövő kutatása számára, mintegy kijelöli feladatainkat a következő évtizedre.

A negyedik kérdéscsoporttal kapcsolatban Genthon István a következőket mondta:

»A felszabadulás óta igen sok cikk és tanulmány foglalkozott középkori művészettel. Egy könyv, Radocsay Dénesé, teljes egészében középkori tárgyat dolgozott fel. Nekem, akinek az az osztályrészt jutott, hogy ezekben az írásművekben azt keressem, mennyiben próbálják a sajátos magyar, akár magyarországi jellegét felkutatni, körülírni és meghatározni, egy negatívummal kell kezdenem. Negatívummal, annak ellenére, hogy Fülep Lajos emlékeztetés akadémiai előadásában igen nyomtatékosan hívta fel a figyelmet a kutatások szükségességére és fontosságára.

Persze, elismerem, nem könnyű az a munka, amely ezen a téren a magyar tudományt vár. Talán egy külföldi könnyebben megmarkolhatná a lényegét, mint mi, akik helyzetünkönél fogva túlságosan belülről nézzük. De ne ábrándozunk arról, hogy egy idegen fog megoldást találni. Ezt a munkát nekünk kell elvégeznünk.

Kétségtelen, hogy az újabb magyar művészetet illetően nagyobbak a lehetőségek, könnyebb lenne elindulni. Érezzük, hogy Munkácsy magyar volt, ezen a réven is különbözik kortársaitól. Érezzük, hogy Koszta József vagy Rudnay Gyula sehol másutt el nem képzelhető, mint nálunk. Nos, ha érezzük, meg is fogjuk tudni mondani, hogy miért érezzük. De e példák kapcsán ne bízzuk el magunkat. Vannak sokkal veszélyesebb példák. Ember legyen, aki Madarász korai főműveit, azoknak formanyelvét magyarság szempontjából el tudja választani a korabeli francia festészettől, vagy Székely Bertalan egész oeuvrejét a némettől. Ez a munka már százszorta bonyolultabb, holott az is világos, hogy Madarász is, Székely is magyar festő.

Még nehezebbnek látszik ez a vizsgálódás középkori művészetünkkel illetően. Az eddig, sporadikusan itt-ott felmerülő megállapításokra a további kutatás rácsófol. A sajátos magyar, négytoronyos román kori bazilika-típus, Henszmann délelgetett elmélete, nem bizonyult időállónak. Az sem igaz, hogy csak a magyar kéttoronyos román kori templomokat jellemzi a mellékhajóknak a toronytest alatti folytatása, ez külföldön is előfordul. Középkori képtábláinkkal kapcsolatban emlegették a kevés alakkal való komponálást, az egyszerű gesztusokat: félő, hogy ez nem a helyi zamatot, hanem mindössze a szerényebb kvalitást jelenti, s egyáltalán nem vonatkozik Kolozsvári Tamás vagy M. S. mester alkotásaira.

Pedig a szárnyasoltár-képeknek is van határozott, félreismerhetetlen magyarsági jellegük. Egyszer Prágában járva, a múzeum képei közt figyelmes lettem egy 1470 körül festett képtáblára, amelyet — ezt hangsúlyozni kell — egyetlen ismert magyarországi mesterrel nem lehetett kapcsolatba hozni. Érdeklődésemre megtudtam, hogy az egyik szépségségi templomból vásárolták. Ez világosan bizonyítja, hogy kell egyfajta jellegzetességnek lenni, amit megérezünk, s ha ilyen van, előbb-utóbb szavakba kell tudnunk önteni.

Néhány szerény támpontunk van, ha még nem csoportosítottuk is őket. Ilyen a XVI. század elején működő erdélyi festőiskola elég gazdag képsorozata, a tóbiási, csíkszentléleki, segesvári, benei, berethalmi szárnyas-



oltárok festett díszé. A kerekarcú, különös típusok az első pillanatban feltűnnek. A kompozíció hasonló tárgyú német képekre emlékeztet, a kivétel azonban gyökeresen különböző. A festő nem dolgozik tömegekkel, csak vonalakkal. A tér érzetése nem játszik szerepet. A figurákat szeszélyesen kanyargó késő-gótikus kontúrok alakítják, a rajzos elem rendkívül túlsúlyba jut a képen. A vonallal körülfogott formákat egyenletes és éles színek töltik ki. A festő ezzel a technikával éri el különös, dekoratív, szinte plakátszerű hatását, amelynek legfeltűnőbb ismeretőjele az átmenetek teljes hiánya. Ennek a már-már népművészeti jellegű stílusnak nincsenek rokonai sehol külföldön, egyedül Erdélyben találhatók, a székelyek és erdélyi szászok lakta területeken.

Hasonlóan jellegzetesen helyi lehetett a fából készült díszítő és struktív tagozatoknak nagy szerepe palota- és házipéztésünkben, mint Voit Pál Gyarmati Dénesről tartott múltkori előadása világosan mutatta. Sajnos, emlékek az anyag romlandósága miatt nem maradtak ránk.

Megbízható támpontnak ígérkezik »nemzeti mesteriségünk«, az ötvösség is. Középkori kelyheink gazdag sorozatát nézegetve azonnal szembeötlik, hogy a XIV. századi, kifejezetten olaszos, tölcseres cuppájú típus után a XV. században kialakul a magyar kehely semmi más-sal össze nem téveszthető formája, gondoljunk idevágó sodronyománcos és filigános emlékeink százaira. A hatkaréjos talp, az abból kinövő sokszögű szár, amelyet rotuluson gomb választ ketté, az öblös kosárban ülő, gyengén kihajló peremű csésze Athén, Göteborg, Monza vagy Gandino múzeumaiban és kincstáraiban azonnal elárulja a kehely magyar származását. Egyetlen részlete sem ismeretlen a külföldi műgyakorlatban, az egész együttes, a kihangsúlyozott kompozíció azonban sajátosan magyar lelemény.

Idetartoznék még a magyar himzés is, illetve az a műfaja, amelyet úríhimzésnek hívtak s melynek a reneszánsz kőfaragványoktól s kódexek lapszéli díszítéseitől ihletett formanyelve nálunk indult útjára és sehol másutt nem ismeretes. Csak utalok rá, mert időbelileg már nem tartozik a középkorba.

Sajnos, ezek nem kiragadott példák, hanem csak ezek azok a területek, ahol a sajátos, helyi jelleg kimutatható. Talán még ide tartozik a sajátos igen rövid ideig élő honfoglaláskori palmettás ornamentika. De ezek a példák is mutatják, hogy az oly szükséges kutatásoknak, ha rendszeresen megindulnak, eredményhez kell vezetniük.

Az utolsó kérdés-csoporthoz a történetkutatók részéről Székely György szólott hozzá.

»Az utolsó tíz év művészettörténeti kutatásait a hazai művészet középkori századairól — szemügyre venni a történész oldaláról is igen tanulságos. Gondolok elsősorban a művészettörténeti kutatásból adódó komoly elvi kérdésekre, amelyekre csak közös erővel oldhatunk meg, mégis alig-alig tettünk együttes lépéseket, indítottunk vitát róluk. Ilyen nagy jelentőségű kérdések: az alap és felépítmény körébe vágó problémák, a tükröződési elmélet helyes alkalmazása, az egyház szerepének értékelése kultúránk fejlődésének egyes szakaszaiban, a népi művészet problémái a feudális társadalomban, a művészeti stílusok hazai vagy népi sajátosságai, a művészet mint a társadalomkritika eszköze, általában a művészet tematikai kérdései, a városi művészet kialakulása, a művészet elvilágiasodása, a művész társadalmi helyzete, az építőművészet szervezetének problémái s nem utolsósorban a speciális magyarországi kérdés: a művészet etnikai kérdései. Ez utóbbi kérdéscsoport hazánkban fokozottan fontosá teszi a falusi műemlékek feldolgozását. Természetesen történetiellen lenne e problémákból kiindulva állítani fel az elmúlt évtized művészettörténeti kutatásainak mérlegét. Ma éppen az a feladatunk, hogy lemérve a fejlődést, megvilágítva a tapasztalatokat, erőt merítsünk az elért eredményekből a feladatokhoz, amelyek oroszánrészre persze még hátra van. A lényegesnek azt tartom, hogy az említett elvi kérdések immár nemcsak művészetelméleti oldalról vetődnek fel (gondolok itt elsősorban Fülep Lajos tanulmányára, »A magyar művé-

szettörténet feladata.« 1951), nemcsak az általános történeti kutatás veti fel ezeket a művészettörténészek felé, hanem kisebb-nagyobb mértékben, elméletileg sokszor csak halványan körvonalazva, de találkozhatunk velük s egyre gyakrabban a magyar s különösen az egyetemes művészettörténet problémáit, akár azok részletkérdéseit tárgyaló hazai tanulmányokban, ismertetésekben, adatközlésekben is.

Művészettörténészeinknek a népi demokrácia új, kedvező körülményei között egyszerre kellett megbirkóznia a korábbi jelentékeny irodalom újjáértékelésével, új anyag szakadatlan feltárásával és feldolgozásával, s ezek során már az új tudományos kutató és feldolgozási módszerek alkalmazásával. Mindezt csak a marxizmus—leninizmus tanulmányozása és megértése, a szovjet művészettörténet megismerése biztosíthatta. Ezek a körülmények vezettek oda, hogy a felszabadulás utáni első évek inkább csak az útkeresés, a tapogatózás ideje volt s hogy az utóbbi négy év már ontotta a művészettörténeti termést, ideértve a Művészettörténeti Értesítő c. színvonalas és fejlődő folyóirat kibontakozását is.

A művészettörténeti kutatás feladata volt és maradt a polgári irodalom értékelése. Ez részben historiográfiai kérdés, részben azonban a ma is köztünk dolgozó, alkotó művészettörténészek fejlődésének, önbírálatának kérdése, törekvésük a marxista módszer alkalmazására. Itt kétségkívül komoly eredmények, szorgos munka tanúi vagyunk. Gondolok elsősorban Dercsényi Dezső, Entz Géza, Gerevich László fejlődésére. Amikor munkájukról kívánok szólni, ezt elsősorban azért teszem, mert művészettörténeti kutatásunk három jellegzetes területének alakulását így tudom legjobban érzékeltetni. — Dercsényi a múltban is egyik nagytudású, legszélesebb érdeklődésű művészettörténészünk volt, de egyben a szellemi történeti iskola egyik fő képviselője is. Munkássága elsősorban a korai és virágzó feudalizmus hazai művészetét tárgyalja. Röviddel a felszabadulás után tartott előadása: »Az Árpád-kori magyar művészet problémái« (csak 1947-ben jelent meg az *Antiquitas Hungarica* I. évfolyamában) természetesen magán viselte addigi szemléletének korlátait (pl. a római kontinuitás elmélet), mégis helyesen vetette fel azokat a fontos problémákat, amelyek kutatása — többek közt — azóta is foglalkoztatja: a honfoglaló magyarság művészetének továbbélése, a szláv és a provinciális művészet hatása, a bizánci művészet szerepének kérdése. Azóta az eltelt tíz esztendő során jelentős részletkutatások és értékes ismeretterjesztő alkotások (Visegrád műemlékei, Sárospatak) s a nagy jelentőségű soproni topográfiához való értékes hozzájárulása, valamint rendszeres kritikai tevékenysége mutatja, hogy Dercsényi szemlélete lényegesen fejlődésen ment át, művészetünk kérdéseit mind realisabban kapcsolja a történeti fejlődéshez s hogy ezek alapján még többet várhatunk tőle.

Értékes munkásságot fejtett ki az elmúlt évtizedben Entz Géza is, akinek munkaterülete joggal érdekelheti közleről a történészeket is. Entz már a felszabadulás előtt értékes, de elsősorban leíró jellegű munkásságot folytatott, s az erdélyi falusi templomokkal kapcsolatban tanúságot tett a népi kultúra és a történeti kérdések iránti komoly érdeklődéséről. Munkássága nagyrészt erre a körre összpontosult az utóbbi években is, szépszámmú cikkeiben további vonásokkal gazdagította az erdélyi falusi és városi építészetéről való tudásunkat. De az ő esetében sem hallgathatjuk el, hogy többet, nagyobb igényű, összefoglaló alkotást várunk tőle. Erre feljogosít bennünket tanulmánya: »Középkori építészetünk munkaszervezetének kérdéséhez« (*Arch. Ért.* 1952), amely szép példája az építészet társadalmi problematikája felvetésének (építtetők és építésszek) és ismertetése Radocsay »A középkori Magyarország falképei« c. művéről, ahol e problémát még szélesebben, a mecénás, illetőleg a népi igény vonatkozásában vetette fel, másfelől széleskörű tudásának adta jelét.

Művészettörténetünk és középkori régészetünk egyik legkiemelkedőbb eredményének a budavári feltárásokat tartom. Nem véletlen, hogy ez milyen nagy érdeklődés,



keltett és a szakmai kereteken túllépő vitát váltott ki művészettörténészeink körében. Ez a vita komoly anyagot is hozott a további várostörténeti kutatások számára. Egész múzeumügyünk büszkesége, de nagyrészt művészettörténetünk hozta létre a történetiség szempontjából is igen értékes Vármúzeumunkat, amely a nagyközönség történeti és művészettörténeti ismereteit igen jó eszközökkel gyarapítja, mindig figyelemmel a termelés, az alap és a felépítmény kapcsolatára, kísérletet téve pl. a művészet társadalom-kritikai szerepének bemutatására is. Ezek az eredmények nagyrészt Gerevich László munkásságát dicsérik. — Röviden utalni szeretnék a budai feltárásokkal kapcsolatos vita (Zolnay, illetőleg Gerevich László—Seitl—Holl—Bártfai-Szabó) eredményeire. A vita nemcsak topográfiai szempontból volt jelentős, hanem a feltárt anyag művészettörténeti értékelését és datálását is előmozdította. — Székely ezután kiemelte Gerevich László, Gerő László és Balogh Jolán budai várral foglalkozó tanulmányait s rámutatott a kerámiakutatók eredményeinek történeti hasznára.

»A művészettörténeti kutatás és összefoglalás maradandó értékű alkotásai azok a műemléki topográfiai kis, amelyek eddig megjelentek. Az esztergomi leíró jellegű kötettel szemben komoly fejlődést jelentenek az újabb, marxista igényű monográfiák. A soproni kötet fontos művészettörténeti problémákat is felvetett, mint a román-gótikus stílusváltás társadalmi alapjai, az építőműhely és környékbeli szerepe stb. Az eddig elkészült kötetek színvonalra komoly kötelezettséget ró a további műemléki topográfiai készítőire, az elvi kérdések előtérbe állítása pedig fokozottan szükséges.

Megújuló művészettörténetünk jelentős, összefoglaló adattárakat is nyújtott. — Genthon István »Magyarország műemlékei« és Radocsay Dénes »A középkori Magyarország falképei« c. műveit méltatja s hangsúlyozza az utóbbi munka bátor és sok eredményt tartalmazó kezdeményezésének fontosságát.

»A tematikus kérdésekkel foglalkozó kevés tanulmány közül említést kell tennem Berkovits Ilona bátor kísérletéről is: A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában, amely a Századokban jelent meg. Ez a tanulmány módszerében és célkitűzéseiben figyelemre méltó volt, ha nem is ért el mindenben megnyugtató eredményeket s egyes megállapításai erőltetettek.

Már felvettem a művészettörténeti historiográfiát, tudománytörténet kérdését. Ezen a téren a művészettörténeti irodalom már tett egyet-mást a konkrét kérdések tárgyalása kapcsán, felvetette egyes művészettörténészek vagy egész polgári művészettörténetünk fejlődésének, illetve visszafejlődésének bizonyos vonásait, egyes művészettörténeti munkák értékelését. Így pl. Fülöp Lajos igen meggyőzően mutatta meg Gerevich Tibor nacionalizmusát, Radocsay Dénes az elfelejtett és elvesztett középkori magyarországi táblaképekről írt cikkében jól vetett fényt a polgári művészettörténet egyik jellemző vonására, a történeti teljesség elhanyagolására. — Székely főként Gerevich Tibor és Horváth Henrik sok tekintetben úttörő munkássága új értékelésének szükségességét hangsúlyozza, majd sürgeti művészettörténetírásunknak a szomszéd népek művészetével való elmélyülőbb foglalkozását.

»Úgy érzem, helyes ez alkalommal felvetni a történeteszek és művészettörténészek együttműködésének, illetve az együttműködés erősítésének kérdését is. Az együttműködés eddigi gyengesége, illetve alkalmoszerű volta feltétlenül komoly szerepet játszott abban, hogy történettudományi munkáink szinte mentesek a művészeti kérdések érintésétől s hogy a művészettörténeti alkotásokban még sok tennivaló van azok történeti megalapozása, a fejlődés általános rajza tekintetében. Azt gondolom, hogy az eddigi együttműködés gyümölcsözőnek mutatkozott formáit — viták, lektorálás — amelyeket mi történészek sokszor lebecsültünk, rendszeresebbé, alaposabbá kell tenni, illetőleg a műemléki topográfiai történeti részeknek íróit fokozottabban bele kellene vonni a topográfia egészének előzetes szerkesztői munkájába. Együttműködésünkre gondoltunk a történeti tankönyv,

illetőleg a művészettörténeti kézikönyv munkálatai során, de hiába voltak művészettörténész résztvevők az elkészült tankönyvkéziratok vitájában s hiába vettek részt történészek a művészettörténeti kézikönyv tematikájának megvitatásában, ez nem változtat azon a komoly hiányosságon, hogy mindkét esetben kivételes volt a kölcsönös segítség a munka közben: a történeti tankönyvben a kultúrtörténetet általában az újabb művészettörténeti kutatásoktól függetlenül írtuk meg, s magunknak kellett értékelnünk a régibb művészettörténeti irodalmat is, ami az Árpád-kornál negativizmust eredményezett, míg a művészettörténészek nem ismerték munkájuk idején az új történeti koncepció számos vonását.

Székely az együttműködés lehetőségeit a komplex munkák kidolgozásában (topográfia, Budapest története), az egyetemi oktatás közös kérdéseinek együttes megoldásában, végül a szakfolyóiratok munkájának kölcsönös támogatásában látja. Ez utóbbival kapcsolatban kiemeli a Művészettörténeti Értesítő 1954. 2. számának ilyen irányú, a könyvismertetésekkel kapcsolatos helyes kezdeményezését.

Az utolsó kérdéscsoporthoz művészettörténeti szemszögből Entz Géza szolt hozzá:

»A magyar művészettörténeti kutatás kezdeteinél a műtörténetnek a történelemmel való kapcsolata az akkori történeti helyzetnek megfelelő fokon kétségtelenül megvolt (Henszlmann, Ipolyi, Römer). A későbbiek folyamán e szempontból inkább visszafejlődés tapasztalható. Az utolsó tíz év kutatása iparkodott e helyzetet megváltoztatni. Ezzel kapcsolatban három kérdést kell megvizsgálni:

1. A történeti nyersanyag felkutatása és hozzáférhetővé tétele.

Kiderült, hogy középkori művészetkutatásunk nagyon kevéssé ismeri a már kiadott forrásanyagot, a ki nem adottakat pedig éppen nem. Jellemző e szempontból az adatok gépies ismételtetése az eredeti forrás megvizsgálása és értelmezése nélkül. A hatalmas kiadott, de még inkább a sokkal nagyobb kiadatlan levéltári anyag vagy egyéb adatanyag (régészeti, néprajzi, nyelvészeti) műtörténeti szempontból parlagon hevert. A közvetlen adatoknál még kevésbé használták fel a közvetett, de alapvető gazdasági, társadalmi és általános művelődési adatokat. — E téren eredményeket értünk el a munkaközösségi cédulázás hatalmas anyagának gyűjtésével, a Művészet-történeti Értesítő adattár rovatával, a kutatók teljes adatgyűjtésére vonatkozó törekvésével és főként a műemléki topográfiaikkal.

2. A történeti adatok ismeretében a műalkotások közvetlen történeti összefüggéseinek felderítése, az ebből adódó művészeti és történeti következmények levonása.

E téren is vannak eredmények és helyes célkitűzések. (A szláv hagyaték kérdése, a honfoglaláskori és az európai művészeti viszonya alakulásának vizsgálata, a bizánci kapcsolatok, a technikai vizsgálatok történeti vetülete, a művészeti munkaszervezet kérdése, a művészeti központok életének kutatása stb.). Mindezek jelentékenyen bővítik a középkori magyar művészet távlatait s egyszerűsítik a történeti kutatások számára is hasznos hajtának. — Az eredmények művészeti ágaként nem egyenletesek. Előtérben van az építészet és a kerámika. Kevés az ilyen irányú kutatás és eredmény a szobrászatban, de főként a festészetben és az iparművészet többi területein. Súlyos hiány a falusi művészet háttérbe szorulása, pedig e szempontból a topográfia nagy anyagot tár fel.

Gyakran előforduló hiba a történeti keretek tág megvonása és a közvetlen történeti összefüggések elhanyagolása. Így a történeti és az ebből adódó művészettörténeti következtetések hiányosak, keveset mondanak és a művészet szervezete, a művészetet közvetlenül tápláló gazdasági, társadalmi és művelődési talajra, a művészet való életére alig világítanak rá. Szerves felépítés szükséges, nem ugrásszerű történeti vázlat. Nem keret kell adni s attól úgyszólván függetlenül vizsgálni a művészet jelenségeit, hanem a művészeti jelenségek kiindulva a stíluskritikai megállapítások történeti módszerű továbbfejlesztése által a művészeti alkotással szoros



kapcsolatban eljutni a közvetlen történeti összefüggéseken át az általános történeti összefüggésekig. A külső és belső formai, tartalmi vizsgálatok eredményeit fejlesszük szervesen tovább a technika, ikonográfia, munkaszervezet, birtoktörténet, társadalmi osztályok vagy történeti egyéniségek szerepe, gazdasági helyzet vagy fejlődés konkrét meghatározása, a termelés módjai és eszközei, művelődési viszonyok, szellemi törekvések és célkitűzések mint közvetlen történeti kategóriák vizsgálata és értékelése által.

3. A művészeti fejlődésnek a történeti fejlődésbe való helyes beleillesztésének nagyjából ezen az úton kellene véleményem szerint haladnia. A közvetlen történeti szálak felderítése és értékelése nélkül a művészet — hogy úgy mondjam — lötyögni fog a történeti fejlődésben. A művészet fejlődésének helyes meglátása és megláttatása számára ugyanis nem történeti háttér szükséges, hanem történeti talaj, amelyből az mindig szervesen nőtt ki és amelyből a maga sajátos értékei még inkább kiemelkednek. — Mindez természetesen nem jelenti a formai és tartalmi vizsgálatok szükségességének tagadását, hanem inkább elmélyítését és ezek öncélúságának megszüntetését.

Vannak e szempontból is eredmények: a korfordulók (X—XI., XIII., XV—XVI. századok) művészeti kérdéseinek vizsgálata, a társadalom művészetalakító szerepének felderítése ugyane korokban, a munkaszervezet működésének bemutatása, a művészi központok hatóerejének lemérése, a helyi és a magyar sajátosságok kimutatása és fokozott figyelembe vétele. Mindezek azonban csak kezdetek. Nagyon kíváncsok a sok és minél alaposabb részletkutatás, mert csak a részeredményekből lehet megbízhatóan felépíteni egy új és jó összefoglalást. A sokkal élénkebb ütemű és szélesebb alapú ilyenfajta további munka annál szükségesebb, mert mai magyar társadalomunk figyelme a múzeumi kiállítások és a műemlékvédelem kapcsán mind erősebben ráirányult e kérdésekre. A tudományos alapon nyugvó népszerűsítés csak úgy oldható meg helyesen, ha a fenti feladatok munkálásában erőteljesen előrehaladunk.

Ha sok hiba és fogyatékoság is van művészettörténeink történeti felkészültsége és a történeti módszer alkalmazása tekintetében, mégis az ezek alkalmazására való törekvés és bizonyos eredmények nem tagadhatók. Műtörténeinkben sokkal nagyobb hajlam és jóakarát mutatkozik a történeti eredmények és szemlélet értékesítése és felhasználása iránt, mint fordítva. A történészek sokkal kevésbé veszik figyelembe a művészettörténet eredményeit, mint ahogyan az kívánatos és lehetséges volna. A középkori magyar történet összefoglaló munkáinak e tekintetben való hiányossága feltűnő. Nemcsak kevés az, amit írnak (az egyetemi tankönyv 661 oldalából csak 18 szól a művészetről, ami 2,7%-ot jelent), hanem még a sokkal régebbi eredményekről sem vesznek tudomást, nemhogy az újabbakról. Nemcsak a művészeti fejlődés rajzától riadnak vissza, hanem attól is, hogy a művészettörténeti kutatások eredményeit gazdaság- vagy társadalomtörténeti szempontból értékesítsék. — A gazdasági és társadalmi kérdéseket elsősorban vizsgáló történészek és a kultúrát, illetve annak sajátos művészeti területét kutató műtörténészek között szorosabb együttműködésre volna szükség. Mert ha hiba, hogy műtörténeinknél gyakran hiányoznak a gazdasági és társadalmi szempontok vagy azok helyes alkalmazása, ugyanúgy hiba, hogy történészeinknél a kultúra területei, s ezeken belül a művészet oly mostoha elbánásban részesül. A történeti folyamatok teljességükben való bemutatása az élet minden egyes lényeges területének megfelelő mértékű figyelembevételét követeli meg. A műtörténészek és történészek együttműködése ne csak a műemléki topográfiákban és könyvismertetésekben, hanem lehetőleg a kutatás egész területén valósuljon meg. Ez mindkét tudományág számára hasznos lesz. Reméljük, hogy Székely György alapos felkészültségű hozzászólása a történészek által is óhajtott együttműködés kifejezése volt, s így e téren már a közeljövőben kedvező fordulatra számíthatunk.

ENTZ GÉZA

## KANDIDÁTUSI VITA RADOCSAY DÉNES: A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁG TÁBLAKÉPEI C. DOLGOZATÁRÓL

*A Magyar Tudományos Akadémia II. osztálya 1955. április 28-án Radocsay Dénes dolgozatáról vitát tartott*

### BALOGH JOLÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Radocsay Dénesnek 483 sűrűn gépelt oldalra terjedő hatalmas munkája a magyarországi táblaképfestészetnek másfélszázados történetét dolgozza fel. A mű célkitűzése rendkívül hasznos, anyaggyűjtése pedig feltétlenül tiszteltetreméltó. A szerző igen gondos, nagyon lelkiismeretes, becsületes és megbízható munkával a lehetőségek határáig menően feltárta a meglevő, sőt — amennyire lehetett — az elpusztult képanyagot is. Igen komoly tett ez a magyar művészet történetében, amely minden dicséretet és elismerést megérdemel. Radocsay szívós kitartással oly munkát végzett el, amelyet az utolsó 50 év folyamán többen megkíséreltek, többen terveztek, de célba egyikük sem ért el. Annál nagyobb lehet az örömről, hogy a régóta hiányzó, többektől többször ígért, várva-várt munka végre előttünk van.

Nem ilyen osztatlan az örömről az anyag feldolgozásával kapcsolatban. A mű megszerkesztése, megkomponálása, a hatalmas anyag elrendezése nem megnagyító. A szerkesztés bizonytalansága súlyos tehertételként húzódik végig az egész kéziratban, ami sajnálatosan zavarja

használhatóságát, élvezhetőségét. A feldolgozás alapelve ugyan nagyon helyes. A kötet két részre tagolódik: a szövegrészre és a katalógusra. De a szerző a katalógus előnyeivel nem él, és ami még lényegesebb, a katalógusnak mint sajátos tudományos munkának a követelményeit sem veszi kellőképpen figyelembe. Ennek következtében a katalógusból igen fontos dolgok hiányoznak, másrészt a szöveg túl van terhelve olyan dolgokkal, amelyek bizvást áttehetők a katalógusba. Itt elsősorban az attribúciókra gondolok. Ezeknek túlnyomó többségét nyugodtan át lehet tenni a katalógusba. Ott kellene röviden felsorolni a különféle véleményeket és ugyanott kellene a szerzőnek a maga álláspontját kifejteni és leszögezni. Így a szövegben már a kész eredménnyel lehetne operálni, és ezzel el lehetne kerülni a szöveg túlterhelését mindenféle attribúciós kérdéssel, amelyek mégiscsak a mesterségbeli előmunkálatokhoz tartoznak és nem a feldolgozáshoz. Ettől az elvtől csupán a kiemelkedő daraboknál (Kolozsvári Tamás, M S mesterművei stb.) kellene eltérni, mert ezeknek az attribúciója a döntő és lényeges kérdések közé tartozik. De még ilyen esetekben sem szükséges az összes feltevések felsorolása, — ez



elintézhető a katalógus bibliográfiai rovatában, — hanem csupán a komoly és lényeges attribúciók megtárgyalása.

A szövegrész fejezetekre való osztásában szintén bizonytalanság, illetve következetlenség vehető észre. A főfejezetek címei ugyan következtetések, alapelvek a fejlődés időrendjének megfelelő beosztás: XV. század első fele, XV. század második fele, XVI. század. De az alcímek már hol mesterek, hol területek, hol korok, hol pedig külföldi kapcsolatok szerint változnak, ami zavart kelt az olvasóban. Régi logikai szabály, hogy a felosztásnak mindig egységes alapelv szerint kell történnie.

A szöveg a »Bevezetéssel« kezdődik, amelyben a szerző igen jó tudománytörténeti áttekintést nyújt a táblaképfestészet kutatásának fejlődéséről Henszlmann-tól kezdve napjainkig. De nézetünk szerint ezt a fejezetet is lehetne még továbbfejleszteni. Érdemes lenne megemlíteni Henszlmann tanulmányait megelőző szerény helytörténeti munkáscákat, amelyeket éppen a szerző kutatott fel oly nagy gondnal. Ezeknek adatai nemcsak igen hasznosak, hanem az érdeklődés első jelei is. Ugyanígy igen szükséges lenne a fejezetet kiegészíteni a táblaképek gyűjtésének a történetével. Itt elsősorban Jankovich Miklósról gondolunk, aki még Henszlmann tanulmányainak a megjelenése előtt kezdett gyűjteni magyar képeket. Ipolyi Arnold gyűjtése szintén megérdemelné egy-két szót, úgyszintén a későbbi múzeumi gyűjtés kibontakozása (Szépművészeti Múzeum, Történeti Múzeum, Esztergom, Kassa, Bártfa, Kolozsvár, Nagyszombat, Brassó, Segesvár stb.). Az egyes művészettörténészek méltatásában pedig először a pozitívumot kellene kiemelni, azután a negatívumot. Ez különösen vonatkozik Diváld Kornélra, akinek az érdemei elvülhetnek, mégis a szerző először hibáit és autodidakta voltát hánytorgatja és csak azután tér ki érdemeire, holott éppen megfordítva kellene.

A Bevezetés után rögtön in medias res kezdi tárgyalni a szerző a XV. század első felét. Nézetünk szerint a Bevezetés és az első fejezet közé még olyan fejezet kíváncsok, amely az általános kérdéseket tisztázná. Így például itt kellene igen hangsúlyozottan kiemelni, hogy az emléktárgy felette csonka, az ország legfontosabb területei teljességgel hiányoznak, tulajdonképpen csak keskeny határsávok emlékei maradtak fenn. Ennek a ténynek a kiemelése igen fontos mind a fejlődéstörténet, mind az értékelés szempontjából. Amit ezzel kapcsolatban később a szerző eléggé rejtetten említ (25. l.), hogy ti. az anyag megközelítő képet nyújt a hazai táblaképfestészet átlagos színvonaláról, az elcsúszott és elnagyolt megállapítás. Sem a szépségi, sem a csiki, sem a bányavárosi, sem a százföldi művek nem tájékoztathatnak minket Buda, Várad, Kolozsvár, Gyulafehérvár, Pécs, Esztergom, Szeged, Pozsony elpusztult emlékeiről. Továbbá itt, ebben a fejezetben kellene szólni az »oltártábla« és a »táblakép« fogalmáról, tekintetbevéve az írott források szóhasználatát is, és részletesen ki kellene fejteni a szárnyasoltárnak mint műfajnak a sajátosságait. Ezeket a kérdéseket teljesen elhanyagolja a szerző, s így seholsem veszi figyelembe, hogy a festmények építészeti és szobrászati együttesben jelentkeznek és hogy ennek mi a hatása a festészet fejlődésére. A szárnyasoltár együttesének a fejlődéséről, a különféle szárnyasoltár típusokról sem hallunk sehol egy szót sem, holott ennek is megvan a jelentősége mind az időrendi, mind a topográfiai tagozottság tekintetében.

A három főfejezet három időrendi periódusra bontva tárgyalja a táblaképfestészet fejlődését: XV. század első fele, XV. század második fele, XVI. század. Az egyes fejezetek megszerkesztése nagyjából azonos. Mindegyik társadalom-, illetve gazdaságtörténeti tájékoztatóval kezdődik, ezt követi a festőkre és az oltárookra vonatkozó írott adatok ismertetése, végül a képanyag bemutatása. Ez lényegileg helyes is, csak azt óhajtánánk, ha ez a három vonal nem elszigetelten, hanem szervesen egymásba kapcsolódva futna. A művelődéstörténeti korrajznak sokkal konkrétabban kellene kapcsolódnia az emléktárgyhoz, különösképpen várostörténeti és tele-

puléstörténeti viszonylatban (például a Szepesség esetében, ahol a lándzsás településekről nem is szól). Másrészt a képanyagban megnyilvánuló művelődéstörténeti tényeknek is vissza kellene tükröződnie a korrajzban. Gondolunk itt például a kassai főoltárra. Mit jelentett ez a hatalmas, számos szobrot és 48 képet számláló alkotás a város életében?

A szerző a táblaképfestészet fejlődését az első fejezet első mondatától kezdve a városi polgárság fejlődésével kapcsolja össze. Nem vitás, hogy a táblaképfestészetben a városi polgárságnak igen nagy és döntően jelentős része volt. De ezt ennyire mereven megfogalmazni mégis túlzás, mert nem veszi figyelembe az egyéb területeket, így például az egyházi központokat. Ezeknek jelentősége nyilván nem csekély volt éppen az oltárfestészet terén. Szepeshely és Csíksomlyó esete valamit sejtet ebből, úgyszintén a pálos feljegyzések, meg egyéb írott adatok. Hasonló túlzás az első fejezet következő mondata: »A korábbi, még főúri és egyházi megrendelőkét rövid egy-két nemzedéken belül a polgárok váltották fel, a XV. századtól kezdődően ők alapították a legtöbb szárnyasoltárt...« (16. l.). Ha a mecénásokról és donátorokról szólnunk, mindig tekintetbe kell venni a kérdésben forgó területet vagy helyet. Városokban nyilvánvalóan túlnyomó többségben a polgárság a donátor, és nem csupán a XV. században, hanem kezdettől fogva. De a székesfehérvári királyi bazilikában vagy a püspöki székesegyházakban vagy a földesúri templomokban az illető kegyurak voltak elsősorban az oltáralapítók. Így volt ez mind a XV. század elején, mind pedig még a XVI. század elején is, amint a donátor-feliratok, címerek, írott adatok bizonyítják. A garamszentbenedeki apátsági templomban a garamszentbenedeki származású Miklós győri kanonok festetett oltárt 1427-ben, 1510-ben pedig János garamszentbenedeki apát. Itt nincsen semmi felváltás. De más példák is említhetünk. A kiváltságos székely területen, Csíksban, a székely nemzet maga jelentkezett mint donátor a csíksomlyói nagyobbik oltáron. Viszont a csíkszentléleki oltárt a helybeli Czako-fiúk festették 1510-ben. A Szilágyság templomairól pedig az odaválós földesúr, Drágffy János gondoskodott, mint 1526-os végrendeletéből kitetszik. Éppen, mert ezeket a tényeket a szerző figyelmen kívül hagyja, a donátor-kérdést nem világítja meg kellőképpen. De még a városi polgárság érdekében sem aknázza ki a rendelkezésre álló adatokat. Nem szól például arról, hogyan jelentkezik maga a város, a polgárság összessége mint donátor, avagy miképpen mecénáskodnak az egyes céhek, confraternitások és végül az egyes polgárok. Pedig éppen erről igen érdekes adatok szólnak. Gondolunk itt Hütter eperjesi szenátorra, Czottnmann Bertalan kassai patikusra, Günthert Mihály kassai kereskedőre, vagy a löcsei plébánosra, Henckel Jánosra (1510). Ezeket az adatokat szétszórtan említi ugyan a szerző, de nem hozza világosan felszínre a bennük rejlő művelődéstörténeti értékeket.

A polgársággal kapcsolja össze a szerző a festészet egyre fokozódó elvilágiasodását is. Így olvassuk ezt a 23–24. lapon és egybeült is, úgyszintén a Tézisek 4. oldalán. Viszont ezzel ellentétben a Tézisek 3. lapján arról hallunk, hogy a profán tárgyú képek a királyi, főúri, főpapi gyűjteményekből sem hiányoztak, ezek azonban éppen a polgárság előtt nem voltak általánosan ismertek, úgyszintén hallunk a főrangú mecénások profán miniatűrakkal bőségesen megrakott kódexeiről. Ebből az önellentmondásból is kitetszik, hogy az elvilágiasodás általános folyamatát nem lehet csupán csak a polgársághoz kapcsolni.

Az egyes fejezetek elején található társadalmi-művelődéstörténeti korrajz igen gazdag adatgyűjtésen alapszik. A jegyzetanyag örömdetesen bizonyítja a szerző széleskörű tájékozottságát az idevágó irodalomban, és pedig mind a régebbi, mind a legújabb munkákban. De az anyag világosabb, hangsúlyosabb és következetesebb elrendezése itt is kívánatos, éppen annak érdekében, hogy a döntő mozzanatok határozottan érvényesüljenek és ne vesszenek el az adatok tengerében. Az adatanyaggal



kapcsolatban is szükségesnek találunk egy-két pótlást, illetve helyesbítést. Így például a 20. lapon beszél a szerző a magyar lakosság városokról, de sem Váradról (modern nevén Nagyváradról), sem Kolozsvárról nem szól, ugyanígy a dunántúli és alföldi városokról sem, és így azután a 83. lapon eljut a régi kliséfogalomhoz »polgárságunk zöme német volt«. A németlakta területeken persze német volt, de voltak magyarlakta területek is, és ezt éppen minékünk kötelességünk hangsúlyozni és kiemelni.

Minden egyes fejezetben hasonlóképpen bőséges adatokat közöl a szerző az oltáralapításokról, illetve az egykorú oltárokról, mind az egykorú forrásokból, mind pedig a későbbi XVII—XVIII. századi canonica visitatiókból. Ezeknek az adatoknak a történeti értéke vitán felül áll, és így csak helyeselni tudjuk, hogy Radocsay erre ilyen nagy gondot fordított, mindazáltal úgy, abban a zsúfolt fogalmazásban, ahogy a kötetben találjuk, túlságosan fásaszto és áttekinthetetlen. Ezért azt javasoljuk, hogy ezeket az adatokat kor- és topográfiai sorrendben, a kötet végén, a Függelékben közölje a szerző, a szövegbe pedig csupán az adatokból leszűrt eredményeket vegye be. Hasonlóképpen javasoljuk, hogy készítsen a szerző jegyzéket a festőkről is, szintén a Függelékben. Persze mindkét jegyzéknek az adatokkal együtt magában kell foglalnia a vonatkozó forrásokat is. Viszont így, ezen a két jegyzéken keresztül a szövegrész jegyzet-anyaga is nagymértékben tehermentesülne, az 550 jegyzetnek legalább a harmada vagy éppen a fele ezekbe olvadna bele.

Ugyancsak az egyes fejezetek bevezető részében vázolja a szerző a külföldi, német-osztrák-cseh festészet fejlődését. Helyeseljük ezeket az áttekintéseket, de túlzott méretüket sokaljuk. A laikus érdeklődő — képek hiányában — ezeket nem tudja követni, a szakember pedig inkább a német kiadványokhoz fog nyúlni, ha tájékozódni kíván valamilyen kérdésben. Éppen ezért elég lenne azokat a fő irányvonalakat vázolni, amelyek a hazai művészet szempontjából döntöek. Sajnos, éppen a legjelentősebb mester, Dürer esetében ez megfordítva történt (166—167). I. Jellemzése feleslegesen részletező, viszont ebből a leglényegesebb hiányzik: a magyarországi művészetre nézve rendkívül fontos metszetsorozatának a méltatása.

A fentemlített bevezető részek után következik minden egyes fejezetben az emléktárgy megtagyálása. Ha általános nézőpont szerint tekintjük ezeket a lényegileg stílustörténeti fejtegetéseket, akkor feltűnik bennük, hogy tulajdonképpen az attribúciós kérdéseken, meg a külföldi kapcsolatok felderítésén van a hangsúly. Kétségtelenül mind a kettő alapvetően fontos, de nagyon szeretnők, ha szerző ezt csak kiinduló pontnak és nem végcélként tekintené. Viszont helyeseljük, hogy ezekben a kérdésekben a szerző igen óvatos. Összefoglaló munkában ez kétségtelenül helyes, kivált a kutatás mai állapotában. Mindazáltal nem minden esetben tudunk vele egyetérteni, amint erre lektori véleményünkben utaltunk.

Az a kép, amelyet Radocsay kéziratának elolvasása után a magyarországi táblaképfestészetéről kapunk, kétségtelenül igen gazdag, sokoldalú és részletező. Mindazáltal kíváncsiak tartanók kimélyítését néhány új szemponttal, hogy táblaképfestészetünk egész problematikája jobban kibontakozhassék. Így például a külföldi kapcsolatok tárgyalásában igen hasznos lenne nem csupán az összefüggésekre rámutatni, hanem a különbözőségekre is, mert hiszen a lokális törekvések, lokális sajátosságok éppen ezekben nyilvánulnak meg. Ennek a megállapítására bő anyagot nyújthatna a kompozíció-típusok, a fejtípusok, az arányok stb. egybevetése, továbbá a metszetátvételek vizsgálata abból a szempontból, mi az, amit nem vesznek át és mi az, amit átalakítanak. Ez korántsem lehet közömbös, hiszen éppen ezen keresztül derülne fény konkrét és pozitív módon a helyi sajátosságokra. Az ilyenfajta vizsgálatok elmaradásának a következménye, hogy a szerző általában a külföldhöz viszonyítja az anyagot, s ezért a belső fejlődés

jellegzetességeit nem tárja fel kellőképpen, illetve nem eléggé konkrét módon. Rá kell mutatnunk arra is, hogy a szerző stílustörténeti fejtegetései meglehetősen egyoldalúak. A formai problémák túltengenek benne, a képek tartalmáról, tematikájáról nem esik szó, a szerző csupán csak esetről-esetre megnevezi a kép tárgyát és semmi több. Csupán a genreszerű profán részletek iránt érdeklődik, a főtémák iránt nem. Ennek az ikonográfiai érdektelenségnek a következménye, hogy nemcsak oly képtípusokkal sem foglalkozik, amelyek a stíluseredet szempontjából is tájékoztatást nyújthatnának, mint például az Imago pietatis, a Vir Dolorum és a Pietà-ábrázolások, hanem még tévedésekbe is belekeveredik. Még meglepőbb, hogy a kompozicionális kérdéseket is igen sokszor mellőzi. Úgyisintén igen aggályosnak tartjuk, hogy festészet-történeti műben a képek színezéséről alig esik szó. Tudjuk, hogy ennek részben külső akadályai vannak. De a hazai múzeumok anyagát mégis csak autopsia alapján ismeri a szerző, és így roppantul csodálkozunk, hogy még az M S mester Visitatio képét is úgy méltatja, hogy közben egyetlenegy szót sem ejt gyönyörű színeiről (178—179. l.).

Vannak továbbá olyan kérdések, amelyek szétszórtan ugyan fel-fel bukkannak a kötetben, de mégis kíváncsiak tartanók, ha a szerző összefoglalóan is foglalkozna velük, így például az arckép és a tájkép fejlődésével.

Végül legyen szabad a továbbkutatásnak néhány kérdéséről szólni, amelyek jöllehet, nem oldhatók meg a jelen összefoglaló monográfia keretein belül, de amelyeknek mégis mint következő célpontoknak előttünk kell lenniük. Az egyik égető feladat az egyes iskolák feldolgozása részletesen és alaposan, a modern eszközök teljes felhasználásával, azaz részletfelvételek sorozatával. A külföldi iskolákról (Lőcse, Bártfa, Kassa stb.) ugyan eddig is hallottunk, de sehol sem kimerítően, a lokális összefüggések ikonográfiában, kompozícióban, típusban, redőkezelésben, színezésben, oltárfelépítésben stb. sehol sincsenek konkrétan feltárva. Minderről csak keveset olvashatunk, és az a kevés sem ellenőrizhető a fényképdokumentáció hiánya miatt. A másik feladat lenne a származásos stílusok stílusirányú feldolgozása egységesen, azaz az építészeti, szobrászati, festészeti részeket együttesen, a történeti eredetnek megfelelően. Hiszen egy-egy származásos mindenestől egy műhelyben készült és nem külön-külön darabonként. Meg vagyunk róla győződve, hogy az együttes feldolgozás sok rejtett összefüggést hozna felszínre, sok kérdést oldhatna meg és mind az egész fejlődésről, mind pedig az egyes iskolákról igazabb, valóságosabb képet adhatna. Természetesen ezek a jövő feladatai, de éppen a jelen monográfia alapján reméljük, hogy a szerző azokból is jelentősen kiveszi majd a részét.

A kéziratnak a második, súlyosabb része a katalógus. Az itt felhalmozott adatanyag minden tiszteletet és elismerést megérdemel. De éppen, mert igen nagy munka fekszik benne és mert a továbbkutatásnak ez lesz az alapja, kíváncsiak tartjuk kiegészítését több szempontból is, úgy, amint ezt a lektori véleményünkben részletesen kifejtettük.

Végezetül javasoljuk, — mint már erre részben utaltunk is, — hogy a szerző a kötethez a következő jegyzékeket csatolja: Feljegyzések a középkori oltárokról, Feljegyzések a festőkről, Topográfiai táblázat, Kronológiai táblázat, Ikonográfiai index.

A fent elmondottak egyrészt részletkérdések, másrészt szerkezeti, módszertani problémák. Felvetésükkel semmiképpen sem akarjuk a munka érdemét csorbítani, hanem éppen ellenkezőleg, a munka kifejlődését segíteni. Sőt éppen azért lehetett és kellett Radocsay művével behatóbban foglalkozni, mert igen komoly és becsületes munka eredménye. Meg vagyunk róla győződve, hogy Radocsay ezzel a hatalmas kötettel szilárdan megalapozta táblaképfestészetünk kutatását, és így az biztos kiindulópontja lehet a további munkának. Műve mindenképpen fontos határköve művészettörténeti irodalmunknak, és így alkalmasnak tartjuk arra, hogy ennek alapján a szerző a kandidátusi fokozatot elnyerhesse.



Radocsay Dénes a Szépművészeti Múzeumban a Régi Magyar Gyűjtemény osztályvezetője, így hát érthető és logikus, hogy tudományos érdeklődése — a magyarországi középkori freskófestés emlékeinek feldolgozása után — a középkori táblaképek felé fordult. Műve két részből áll, a művészettörténeti fejlődést leíró összefoglalásból és az ezt követő katalógusból.

Az utóbbi részről kevés megjegyezni való van: ugyanolyan filológiai pontossággal és körültekintéssel készült, mint freskókönyvének katalógusa.

Az előbbiről meg kell állapítanom, hogy sokkal gazdagabb, szövevényesebb és részletekbe menőbb, mint előző műve volt. Ennek nemcsak az az oka, hogy a középkori magyarországi táblaképekkel, azoknak külföldi analógiáival foglalkozó irodalom sokszorosan nagyobb, mint a falképeké, hanem az is, hogy a szerző múzeumi munkája révén és az esztergomi képtár idevágó anyagának újrendezésekor sokkal megítéltebb, szorosabb kapcsolatba került az emlékanyaggal, mint ami az ország különböző pontjaira szétszóró freskókat illetően lehetséges. Az összefoglalás apró adatokból összerakott mozaikképe tisztán, bizonyító erővel mutatja Radocsay ideológiai tételének helyességét, azt, hogy a középkori táblaképfestészet útja félreérthetetlenül vezet az elvilágiasodás felé.

A magam részéről történelmi materialista eszközökkel készült kiváló szintézisnek tartom a könyvet, amely a legújabb tudományos kutatásokat — elsősorban az emlékanyaga miatt legfontosabb Csehszlovákiát — is feldolgozta.

Külön érdeme a szerzőnek, hogy nem sovínisza, még ott sem, ahol a szomszédos államok tudományos irodalmában ennek csökevényei még gyakran megtalálhatók. Ez nem vonatkozik az osztrák kutatás gyakran rosszindulatú és mindig bekebelező szándékával szemben: az igazság követeli ennek visszautasítását. A bécsi Karl Öttinger például azt írja: a magyarországiaknak vélt táblaképekről előbb-utóbb kiderül, hogy csak a legújabb korban kerültek az országba. Ezt a valótlanítást akkor, amikor a történelmi Magyarország területén több mint kétezer helyhez, városhoz vagy községhez kötött táblát ismerünk, a kutatásnak kötelessége megcáfolni.

A disszertációt feltétlenül alkalmasnak tartom arra, hogy megvédésével a pályázó a kandidátusi fokozatot elnyerje.

Alábbiban a szöveg sorrendjében felsorolom azokat a pontokat, amelyekkel nem értek teljesen egyet. Kettőt általánosságban, a többi részletkérdés:

1. Egymással ellentmondó eddigi véleményeket regisztrálva, olykor hiányzik a szerző állásfoglalása, ami az olvasóban bizonytalanságot kelt. Ajánlatos lenne ebből a szempontból végignézni a kéziratot s ahol lehetséges, dönteni az eltérő felfogások között.

2. A kézirat általában jó magyarságú, csak a gyakori »fennmaradt« javítandó »megmaradt«-ra.

Kisebb észrevételek:

3. A máriacelli Madonna a szövegben s nem jegyzetben tárgyalandó. A mű címe: A középkori Magyarország táblaképei: ha olasz festette is, már Nagy Lajos idejében az országban volt, tehát szervesen az anyaghoz tartozik.

4. A magzatnak az anya ruháján való további jelképes ábrázolását lásd még Zábrecs, fatemplom, Vizitáció (47. l.).

5. Gobil Márton miniatürfestő neve helyesen olvasva nem Martinus, hanem Valentinus, azaz Bálint (50. l.).

6. Kolozsvári Tamással kapcsolatban hangsúlyozni kell, hogy oltárának néhány szárnyképe felismerhetetlen-ségig át volt festve, így került bemutatásra Gerevich publikációjában, s csak újabban kerültek megtisztításra (52—54. l.).

7. A csegöldi két passiókép a Lichtenstein-mester műve. A stílus és a méretek inkább emellett, mint ez ellen szólnak (61—62. l.).

8. A csütörtökhelyi Mária halála-kép és az erlangeni könyvtár rajza a legszorosabban kapcsolódik egymáshoz. Nem képzelhető el, hogy a rajz a képhez készült tanulmány? Ha a csütörtökhelyi kápolna két egykorú eredeti alaprajza a bécsi Képzőművészeti Főiskola levéltárába kerülhetett (lásd Horváth Henrik budai kőfaragó, 28. tábla), az oltárkép vázlatrajza miért ne lehetne külföldön?

9. A Höfel-gyűjtemény tábláit Pigler Andor cikke után csak akkor merném magyarnak tartani, ha hazai hiteles analógia akad egyikhez másikhoz, mint például az Apostolvértanúságok-sorozathoz (80. l.).

10. Szerző a 80. lapon ismét korai, 1400 körüli emlékekre tér vissza. Ezeket a maguk időrendi helyén kellene említeni.

11. Ha emléke nem maradt is, már Zsigmond korában volt világi tárgyú festészet Magyarországon. Irodalmi adat szerint Erik dán királyt egy róla Budán készült kép alapján fogta el a damaszkuszi szultán (83. l.).

12. A bécsi Lichtenstein-képtár Krisztus születését ábrázoló képének Mikó János munkásságába való illesztése alulírottak tévedése, a J. v. M. nem Jenusch von Miko-t jelent, hanem hamis Israel von Meckenen-szignatúra. Ezt azonban máig nem helyesbítettem (130. l.).

13. Az apostolvértanúságok mesterének kétségtelenül hiteles alkotásai még a bécsújhelyi plébániatemplom próféta-mellképei. Egynek képét lásd Öttinger: Lorenz Luchspurger című könyvében (131. l.).

14. M S mester pesti képe Tópatáról származik, a Krisztus születését ábrázoló tábla azonban tudommal sohasem volt Tópatakon, hanem Selmezbányáról egyenesen Hontszentantálra került. A német kutatás a felszabadulás után M S mesterre vonatkozóan alulírottak véleményét százszázaléki elfogadta, lásd a Thieme-Becker lexikon monogramista részét. Ezt az öröndetes tényt nem ártana, ha szerző említené.

15. A Kastner-gyűjtemény hét képe közül csak a Krisztus Pilátus előtt című jutott az Uray-gyűjteménybe.

#### RADOCSAY DÉNES VÁLASZA AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE

Elöljáróban hálás köszönetet kell mondanom bírálóimnak alapos és elmélyült munkájukért. Dolgozatom módszertani, értékelésszerű, feldolgozásbeli hibáiról és kisebb adatszerű tévedéseiről őszintén és nyíltan fejtették ki véleményüket. Kritikájuk jelentős mértékben segített dolgozatom teljesebbé tételét, bíráló szavuk szigorú segítő világosabban látnom munkám gyengébben összerótt eresztekeit. De meg kell említenem azt is, hogy a vitatható állításaimra, mulasztásaimra és ténybeli tévedéseimre érzékenyen reagáló kritika nyíltsága, a dolgozatom eredményeivel szemben megmutatkozott igényesség azzal biztat: elvégzett munkám nem volt hiábavaló. Bár sok hibát hord magában, úgy vélem, végül is művészettörténeti kutatásunk továbbhaladását segíti.

\*

Az egyes vitathatatlanul helyes megjegyzések, adatbeli korrektúrák részleges felsorolása előtt Balogh Jolán-nak a Bevezetésről mondott megszívlelendő észrevételeiről kell szólnom. Balogh Jolán javasolja, hogy a tudománytörténeti Bevezetőben a Henszlmann megelődő azon helytörténeti munkákat is említsem meg, amelyek első ízben adnak hírt egy-egy szárnyasoltárunkról, táblaképünkéről, hogy a tudománytörténeti összefoglalás keretében a táblaképek múzeumi és magán gyűjtéséről is szó essék. E megjegyzésekhez hozzátenni valóm nincs, való igaz; e kiegészítések a Bevezetést teljesebbé teszik majd. Végül úgy véli, hogy az egyes kutatók jellemzése során először szóljon a szöveg a tárgyalt művészettörténeti munkásságának érdemeiről s azután hibáiról, mulasztásairól; a fordított megoldást — előbb a hibák felsorakoztatását s azután az erények méltatását — főleg



az »elévülhetetlen érdemű« Divald Kornélnál rosszalja. Véleménye nyilvánvalóan azt célozza, hogy a Divaldról kialakított kép pozitívabb árnyalatot nyerjen, hogy munkásságának jelentősége művészettörténeti kutatásunk múltjában plasztikusabban domborodjék ki. S e vélemény lényegével ugyancsak egyetértek, megvallom, Divald jelentőségének hangsúlyozása érdekében éppen azért számoltam be először kutatásainak el nem tagadható korlátairól, hogy érdemeiről, a róla vázolt rövid portré második felében szólva, arcképe nagy kvalitásaival kerekedjék egészszé. Ezért ismertettem hibáit, mulasztásait tizennégy sorban s ezért méltattam erőit harmincegy sorban, ezért csillannak meg érdemei ismét a következő oldalon is, ahol Victor Roth működését az övéhez viszonyítottam. E kérdésben, ha két különböző megoldással is, úgy vélem, egyazon cél elérését tartjuk kívánatosnak.

A dolgozat egyes ténybeli tévedéseit, adatbeli hiányosságait korrigáló minden észrevétel regisztrálását szükségtelennek érzem, ezúton ismét köszönetet mondok értük. De közülük néhányat meg kell említenem. Az M. S. mester Krisztus születését ábrázoló táblája sohasem volt Tópatakon, jelenleg is a hontszentantali templom szentélyében függ, ott láttam magam is, tópataki származtatása nyilvánvalóan tévedés vagy elírásból került szövegembe. Az M. S. mesterrel kapcsolatban azonban hangsúlyosabban kell megemlítenem egy másik mulasztásomat: a Thieme—Becker lexikon monogramista kötetében megjelent közleményre kéziratomban nem hivatkoztam. Pedig e rövid ismertetés jelentősége táblaképfestészetünk történetében nem csekély, ez az első eset, hogy német publikációból a szokásos Jörg Breu elmélet elmarad s a közkezen forgó lexikonban a magyar kutatás eredményei láttak napvilágot.

Genthon észrevétele szerint a disszertáció többször állásfoglalás nélkül regisztrál egymással ellentmondó véleményeket. Oka ennek: az emlék- vagy összehasonlító anyag nem kielégítő ismerete, gyakran néhány régi felvételen, elévült reprodukción kívül más segédanyag nem állt rendelkezésemre.

Végül Balogh Jolán észrevétele: állításom, mely szerint »polgárságunk zöme német volt«, hibás. A téves fogalmazás — a mondat leírásakor nyilván a Félvidékre gondoltam, anélkül, hogy ezt hangsúlyoztam volna — éppúgy kijavítandó, ahogy az előző megjegyzésekből következő korrektúrák is módosítani fogják szövegemet

\*

Mielőtt rátérnék válaszsom második, véleményem szerint tovább vitatható és több szubjektív elemet is tartalmazó kérdéscsoportjára, szükségesnek tartom röviden szólni disszertációm jellegéről, célkitűzéséről. Ahogy címe is mutatja, fő feladatommak az emléktábla leírásának teljes összegyűjtését és bemutatását tekintetem. E teljességre törekvő igény azonban aligha azonosítható a minden szempontú és kerek tökéletességű feldolgozással. Anyaggyűjtésemet természetesen nem korlátoztam az emlékek katalógusadataira — ezt A B C rendben a kötet függeléke nyújtja — hanem arra is törekedtem, hogy minél szélesebben vehessem egybe az egyes táblaképekről, iskolákról, csoportokról, kapcsolatokról, fejlődési jellegzetességekről elhangzott korábbi véleményeket, megállapításokat. Erről a kézirat szövegrészében számolok be. Természetes az is, hogy a korábbi kutatások eredményeinek összegezésénél az eltérő vélemények között igyekeztem a valószínű vagy bizonyos mellett pálcát törni, természetesen, hogy egyes nem kielégítő vagy elavult múltbeli megállapítások helyett igyekeztem jobb és biztosabb következtetésekre jutni. E módszeremből és a korábbi részvizsgálatok esetlegességeiből következően dolgozatomban nem ad választ a magyarországi táblaképfestészet történetének minden kérdésére, de minden kérdéséről esik benne szó, ha röviden, elszórtan is, mert minden kérdése itt vagy ott segítséget nyújt a fejlődés menetrajzában nagyobb biztonságához. Amennyiben az egyes fejtegetéseknél túltengenek a formai problémák és elhangzottabbak a tartalmiak, tematikaiak, ikonográfiaiak,

akkor ez a saját kutatásaim és a korábbi vizsgálatok közös mulasztása. De meg kell mondanom azt is, hogy a tartalmi és tematikai utalások, megjegyzések nem egy helyen figyelmeztetnek e problémák aktualitására; s meg kell vallanom, hogy bő tárgyalásuk sokszor a provincializmus felé hajló emléktárgyban nem ígér oly gazdag és változatos eredményeket, mint a középkori művészetek történetében vezető szerepet betöltő olasz, francia vagy németalföldi festészet körében, esetleg a XVIII—XIX. és XX. századi festészet tárgyalása során.

Balogh Jolán a dolgozatomban követő jövő feladatként említi az egyes festőiskolák gondos és részletes bemutatását, valamint a magyarországi szárnyasoltároknak mint egységes műalkotásoknak a feldolgozását. Alapvetően fontos kívánalmához még több részletkutatás iránti vágyunkat csatolhatjuk, s csupán példákat idézve közülük említjük a középkori magyarországi művészetek ikonográfiájának megírását — a témának már akadt gazdája, így ez részben mentesít is kötelezettségeink alól — a közös faragó-festő műhelyek rekonstrukciójának szükségét, a gótikus kompozíciók magyarországi fejlődéstörténetének vizsgálatát, a táblaképeken ábrázolt ornamentális részletek, elsősorban a mustrás hátterek mintázatának kutatását, az ez ideig csak összefüggéstelen jelenségekként észlelt németalföldi hatások útjának, elterjedésének felderítését. Csak a legfontosabb részletkérdéseket érintve is elég sok oly téma adódik, amelynek teljes és alapos feldolgozása nem volt és, úgy vélem, az adott lehetőségek között nem is lehetett tanulmányom célja. De gondolom utal ezekre, e téren is összegezi a múlt kutatás eredményeit — ha ezek kevesek is — helyenként új megállapításokra tesz kísérletet — bár ez sem sok —; anyaggyűjtésével mindenesetre segítheti a jövő munkáját.

Balogh Jolán értékes és számomra új ösztönzéseket jelentő bírálatában a Bevezető után és az in medias res kezdett tárgyalás előtt egy közbeiktatott fejezetet hiányol, amelynek feladata lenne az általános kérdések tisztázása. Bár a probléma már dolgozatomban összeállításakor foglalkoztatott, mégis az a körülmény, hogy a nevezett kérdések a hazai és külföldi szakirodalomban jól ismertek, bőven tárgyaltak, ennek elhagyására indított. Az oltártábla és táblakép fogalma, a szárnyasoltárnak mint egységes műalkotásnak fejlődéstörténete Josef Braun és Wölfflin munkássága óta világosan áll előttünk, az újabb irodalom nem sokat módosított megállapításokon. Itthon röviden Rados Jenő »Magyar oltárok« című munkájában foglalkozott velük. Hasonló a helyzet az emléktábla csonkaságának problémájával. Úgy szólván nincs nagyobb vonatkozó tanulmányunk vagy kisebb kézikönyvünk sem, amely a török megszállás szomorú következményeiről meg ne emlékezett volna. S disszertációm, ha szó szerint nem is ismételte a sokszor elmondottat, mindhárom fejezete elején értelemszerűen utal erre. Az elpusztult s csupán írott forrásainkból ismert adatok összeállítása tényszerű szemléletességgel figyelmeztet arra, ami egykor volt s ami ma már nincs, elpusztult. Ez általános fejezet elhagyására indított az a megfontolás is, hogy munkámat, bár az a táblaképanyag teljes összegyűjtését és széleskörű bemutatását célozta, mégsem tekintem önmagában teljes egésznek. A magyarországi táblaképfestészet sűrűn egymásbaszövődő szálakkal fonódott a faszobrászat történetéhez; s ha az általános kérdések tisztázása, az európai fejlődésmentől eltérő vonásainak megrajzolása szükséges, akkor ez nagyobb biztonsággal vázolható faszobraink teljes összegyűjtése, gótikus faragásunk történetének újabb egybefűzése után.

Nem vázoltam a szárnyasoltárnak mint egységes műalkotásnak a fejlődéstörténetét; kialakulásának fő vonásait azonban, amelyeket a hazai táblaképfestészet története szempontjából lényegeseknek tartottam, röviden ismertettem. Hasonlóképpen röviden szóltam az oltártábla fogalmáról. S hogy szemléletesebben illusztrálhassam a magam szempontjait, engedjék meg a kézirat szövegét is idéznem: »A szárnyasoltárok képsorozatainak tagjai, bár egy-egy tábla önmagában is teljesértékű, mégsem függetleníthetők egymástól. Az azonos méretű



képző, akárcsak az antik metópék, önfegyelemre készítetik az alkotó képzeletet, a táblák meghatározott száma pedig általában tömör, az eseménysorozat lényeges elemeit megragadó előadásra nevelik a művészt. Egy-egy történet sorozatos előadása ugyanekkor fejleszti az epikus hajlamokat, serkenti a komponáló képességet, ösztönzi a művész variáló, részletmegfigyelő képességét; a kényszerítő adottságok az új tartalmi követelményekkel együtt végül is a valóság hűebb megismeréséhez, a természetesebb ábrázoláshoz vezették a festőt.

Az ország középső területein volt képanyag teljes pusztulását is — röviden bár — említem.

Persze, mindez kevés s nem pótolja egy előjáró fejezet szélesebb, részletesebb tárgyalását. A probléma azonban nézetem szerint nem az, hogy elegendő-e amit az emlékeanyag csönkaságáról, az oltártábla és táblakép fogalmáról, a szárnyasoltár-típus fejlődéséről, az oltártábla sajátosságairól mondok — így fordítva a kérdést világos, hogy elégtelen — hanem az, hogy a magyarországi táblaképfestészet fejlődéstörténete keretében a szükséges utalások egy előjáró önálló fejezet keretében illesztendők-e, avagy — általában ismert voltukra emlékeztetve ismét — helyesen szolgálják-e a célt akkor is, ha a tárgyalás menetében ott esik róluk szó, ahol éppen valamit magyaráznak vagy illusztrálnak.

Opponensemnek a külföldi fejlődés túlméretezett rajzát illető véleményére hadd válaszoljak rövid számvetéssel. Az egyes főfejezetek bevezető részében a külföldi fejlődés terjedelme a következő: az első fejezetnél öt gépelt oldal, a másodiknál kettő és fél, a harmadiknál öt és fél. Összesen tizenhárom. E tizenhárom gépelt oldalnyi terjedelem a kézirat szövegrészének kettőszáz-húsz oldalához viszonyítva nézetem szerint nem túlzott, hanem a hazai táblaképfestészet történetével párhuzamos és azzal összefonódó külföldi fejlődés egészéből éppen csak a legszükségesebbeket nyújtja. Nem is törekszik másra, mint hogy a szomszédos népek táblaképfestészetének történetének fő irányzatait ismertesse és semmiképpen sem alkalmas arra, hogy a külföldi szakmunkákat vagy kézikönyveket pótolja.

Súlyosabb ennél a bírálat következő része, amely a külföldi rokonságok rajzának egyoldalúságát és a belső fejlődés jellegzetességeink nem kellő plaszticitását vagy hiányát kifogásolja. A Dürer-metszetekkel kapcsolatos kritikával egyetértek — a szövegben csak Dürer festészetéről esik szó — a hiányt pótolni fogom. A belső fejlődés jellemvonásaira vonatkozóan azonban nem hiszem, hogy a kritika az itthoni fejlődés fonalának előrevetett következetességét kifogásolná, hanem inkább azoknak a motívumoknak konkrét és elemző meghatározását hiányolja, amelyek a magyarországi és magyar művészet természetét világosan megkülönböztetik az idegentől. A belső fejlődés változásait, folyamatait, hazai kapcsolatait igyekeztem pontosan nyomon követni; itt csupán a Jánosréti mesternek messze sugárzó magyarországi hatását, a kassai és szépségi iskolának szoros egymáshoz fűződő jelenségeit, az M S mesternek és a bányavárosi festészetnek nagy kvalitásbeli eltéréseik ellenére is rokon törekvéseit, az erdélyi százsz festészetnek a német festészet eredményeitől különböző provinciálisabb jegyeit, vagy a csiki festészetnek szorosabb logikus rendben következő fejlődési fokozatait említem. A belső fejlődésből adódó szorosabb kapcsolatok egymásra hatások azonban nem eredményeznek szükségszerűen a magyarországi táblaképfestészet egészére vagy csak a nagyobb területi egységei anyagára is egyaránt jellemző vonásokat; az egyes emlékeknek vagy kisebb csoportoknál a különbségeket vagy a külföldinél sokszor fontosabb hazai indítékokat változtam, mint a két korai bái táblánál, Kolozsvári Tamásnál, a kassai főoltárnál, az M S mesternél, a csiki táblánál. Ezeket az egyes emlékekhez fűzött megjegyzéseket, utalásokat azonban nem általánosítottam, s nem is igyekeztem belőlük szélesebb érvényességű törvényszerűségeket levonni. Megfigyeléseim nem kívánták a középkori magyarországi táblaképfestészet karakterológiáját adni, hanem csak az egyes festményeknél utaltak az észlelt speciális jelenségekre. S az

egyes jelenségekből levonható következtetésekkel nem a karakterológiai jegyek széles érvényiségének bizonyítására, hanem az egész fejlődési folyamat ilyen vagy olyan alakulásának jellemzésére törekedtem. A XV. század második feléről szólva a következőket írtam: »A század második felében kialakult hazai műhelyek a korábbiakhoz viszonyítva több és nagyobb önállóságot mutatnak. Szerepe lehetett ebben a festő és rokon céhek megerősödésének is. A magyarországi fejlődés menetét az általánosan uralkodó festői irányzatok szabták meg, de az egyes festői részletek, az ábrázolt típusok alakulására az előző félvezszázadhoz mérten kevésbé hatottak. A hazai műhelyek több egyéni kezdeményezőképeséget áruáltak el, hatásugaruk kiszélesedett, helyi hagyományteremtő erejük megnőtt.« Később pedig: »A hazai festészetnek az előző félvezszázad során kialakult hagyományai, a közeli és gyakran osztrák, német elemek is közvetítő sziléziai-lengyel összeköttetések, az előbbinél ritkább, de nem szünetelő nyugati kapcsolatok kölcsönös hatása alakította ki a század második felének helyi, magyarországi festőiskoláit. Közöttük a század harmadik negyedében a legnagyobb jelentőségű a kassai műhely, de mellette több, ma már egyedülállónak tűnő oltár, tábla tanúsítja, hogy nem egy mesterünk az általános európai áramlatokkal párhuzamosan haladva saját formanyelvét alakította ki. E festőink nem illeszthetők pontosan sem a lengyel vagy osztrák, a boroszlói vagy nürnbergi iskolák törekvéseivel egy vonalba; a rokon, de intenzitásukban nagy eltéréseket nem mutató hatások határmesgyéjén állva értékesítették mindebből azt, ami tehetségüknek, egyéniségüknek, a helyi követelményeknek a legjobban megfelelt.« S a hazai, helyi fejlődésről másutt is esik szó. A külföldi hatások vizsgálata során táblaképfestészetünk belső jegyeinek bemutatására az említett s az egyes iskolák természetét részletes alapoossággal feldolgozó rész tanulmányok elkészülte előtt aligha vállalkozhattam volna sikerrel. Az általános érvényű formai, karakterológiai motívumok elemzése — ha egyáltalában léteznek ilyenek — enélkül nem lenne kellőképpen megalapozott. Az előbbtől részben tárgyi, sok pozitív eredménnyel nem kecsegtető körülmény, részben művészettörténeti kutatásunk múltbeli tapasztalata miatt is óvakodtam. Objektív körülmény, hogy e karakterológiai elemzésekhez összehasonlítható anyagul szükségszerűen a legjellegzetesebb és legjelentékenyebb idegen festmények kínálkoznak, s hogy mellettük a kisebb kvalitású magyarországi táblák jellemző vonásai nem egyszer alig bonthatók ki a tagadhatatlan provinciális jegyek alól. Kevesebb jelentős emlékünknél pedig elsősorban azok a vonások lesznek érdekesek számunkra, amelyek e tábláinkat éppen az átlagos hazai színvonal fölé emelik. Ezek különböztetik meg őket a többi magyarországi táblától, s ez ad lehetőséget arra, hogy mérhetőek legyenek a legszebb idegen emlékekhez is. A különbségek elemzése és az általános érvényű helyi sajátosságok megállapítása táblaképeink között csak rokonértékű emlékek szemlélete során bíztam sikerrel; a törvényszerűségek megállapításához szükséges az is, hogy az észlelt jelenség több egyenértékű táblán, kisebb vagy nagyobb változatokkal ugyan, de egyformán legyen megállapítható. Mindehhez hazai emlékegyünk, főleg táblaképeink egyedül, kevés lehetőséget nyújtanak.

Múltbeli tapasztalatainkról is meg kell röviden emlékeznem. Gerevich Tibor a húszas évek során írt tanulmányaiban több kísérletet tett a sajátos magyar vonások meghatározására; — elemzéseit és eredményeit Hoffmann Edit a »Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészetéről« című tanulmányában jogos szigorral bírálta meg. Tegyük hozzá rögtön azt is, hogy Hoffmann Edit bírálata a negatív, az éppen nem sajátos vagy túlságosan is általános motívumok kritikáját követően maga sem vállalkozott egy jobb, igazabb és helyesebb karakterkép megrajzolására, s hogy két évvel e tanulmány után, újabb és most már teljesebb igényű önálló értékezésben ismét Gerevich vetette fel a régóta kísértő problémát. Nem feladatom s messze is vezetne a Gerevich—Hoffmann vita tanulságainak alaposabb szemügyrevétele, annyi azonban a kérdésfelvetés módjából és bírálatából is megállapítható, hogy



eleve kevés sikert ígér minden kísérlet, amely a régi magyarországi művészetek állandó, mindenütt és mindenkor egyformán érvényes jegyeit igyekszik meghatározni. Azt hiszem, alig vitatható tény, hogy a dialektikus szemlélet előtt az általában jellegzetesnek vélt formai, kompozicionális, színezésseli sajátosságok a történeti fejlődés folyamatával együtt változnak. Ezért feladatunk aligha lehet az általánosan jellegzetes vonások felderítése, hanem a történeti folyamat rekonstruálásával annak vizsgálata, hogy szűkebb vagy tágabb körben, rövidebb vagy hosszabb időhatárok között akadnak-e sajátos motívumokat eredményező törvényszerűségek, s annak vizsgálata, hogy e jegyeket milyen, a történeti folyamattal együtt változó tényezők formálták.

Ne is említsük ezek után a soknemzetiségű ország különböző népeinek művészetformáló szerepét s az egyes országrészeket lakó népek szorosabb kapcsolatait a szomszéd rokon népekkel. Mind e megfontolások után úgy vélem, hogy a hazai karakterológiai sajátosságok elemzése kutatásunk mai állása alapján kevés, vagy igen vitatható eredményeket ígér csupán. A célhoz biztosan csak az egyes helyi iskolák részletes, alapos elemző, — teljes fotóanyaggal rendelkező és számos részletfelvétellel felfegyverzett — feldolgozása vezet.

\*

E második kérdéscsoport után röviden néhány kisebb megjegyzéshez szeretném fűzni észrevételeimet.

Balogh Jolán kifogásolja azon mondatomat, amely szerint »a felvidéki és erdélyi táblakép-anyag, minden egyéni színezete ellenére, megközelítő képet nyújt a hazai táblaképfestészet átlagos színvonaláról«. A mondat világosabb lényege érdekében hangsúlyozni szeretném az átlagos jelzőt, mivel itt nem arról van szó, mintha Sztankahermány kis provinciális oltára nyújtana fogalmat Buda vagy Nagyvárad nyilván pompás egykori oltárépítményeiről, hanem arról, hogy az átlagos színvonal nagyjából egyforma lehetett az ország középső vidékének és határterületeinek egyforma, egyazon hivatású templomaiban. Erre utal az idézetet követő mondat is: »Kolozsvári Tamás példájára gondolva pedig jogosan tehető fel, hogy a nagyobb központok templomaiban nem ritkán jelentős, kiemelkedő emlékek is születtek.« A hiányolt különbségtevésről pedig hét oldallal később ugyancsak esik szó, itt ezt írja a kézirat: »Az ország középső nagy városainak táblaképei elpusztultak, s így ma már nem állapítható meg, hogy az itt működő festők mit és hogyan vettek át az olasz művészettől, hogyan formálták azt sajátjukká. Nem mérhető meg az a különbség sem, amely ezeket a felvidékiektől és erdélyiektől elválasztotta.«

Genthon István véleménye szerint a Máriacelli Madonna a szövegbe illesztendő s nem a jegyzetek közé. E festményről azért tartottam helyesebbnek a jegyzetek közt szólni, mert bár valóban az ország emléktárházához tartozik, de nagy valószínűséggel importmunka, s nem szerves tervezése a hazai fejlődésmenetnek. Táblaképfestészetünk történetében egyedül áll, s stílusának folytatása, örököse a későbbiek során nincs.

Ugyancsak Genthon jegyzi meg, hogy a Höfel-gyűjtemény tábláit Pigler Andor cikke után nem lehet magyarnak vallani. Ha a szövegből ez olvasható ki, akkor ez fogalmazási hiba. Magam mást akartam mondani, s csupán hüvelyknyi rést szerettem volna hagyni az esetleges későbbi kutatások számára. Ezt írom róluk: »Bécsi eredetű (a Höfel-gyűjteményből való származásuk) valószínűsítette, hogy jogosabban kívánkoznak az osztrák, mint a magyarországi művészettörténet keretei közé. Mégis — és éppen festészetünk osztrák kapcsolataira gondolva — míg teljes bizonyossággal nem igazolódik, hogy osztrák művész ausztriai templom számára festette őket, röviden megemlékezni róluk: kötelességünk. Kérdéses: honnan gyűlték egybe a Höfel-gyűjteményébe; nem lenne meglepő, ha néhány közülük soproni, vagy nyugat-magyarországi származásának bizonyulna. Így érthetőek lennének osztrákos jellemvonásaik és magyarázatot kapna az a jelenség is, hogy

egykori dunántúli szárnyasoltárainkból korunkra néhány helyi eredetű tábla és egy helyi házioltárka kivételével csupán faszobrok maradtak.« Még ez idézethez szeretném hozzátenni azt is, hogy a kérdéses, a Höfel-gyűjteményből származó csoportot azért helyeztem az első fejezet végére s azért nem a kronológiailag megfelelő helyen említettem őket, mert e szerkezeti, fejlődéstörténeti különválasztással is idegen mivoltukat kívántam szemléltetni. Így, az első fejezet végén külön csoportosítva őket igyekeztem figyelmeztetni arra, hogy e festmények magyarországi eredetének, ha kevés is, de valamennyi valószínűsége lehet.

Ismét Genthon István véleménye szerint: »A cseggöldi két passiókép a Lichtenstein-mester műve.« A közeli stílári és formai rokonság és a méretbeli megegyezés ellenére a biztosnak vélt cseggöldi származás és a Lichtenstein-mester oeuvrejében tapasztalható egyenetlenségek, sőt jelentős változások miatt tartottam indokoltnak két táblánkat az osztrák festő sajátkezi műveitől elválasztva, inkább egy, a műhelye körében nevelkedett mesternek tulajdonítani. E kérdéssel kapcsolatban meg kell még említenem azt is, hogy Genthon szóbeli közlése szerint a két tábla provenienciája kérdéses; a századeleji cseggöldi plébános korábban a Felvidéken tevékenykedett, s így feltehető, hogy az ez ideig alföldi eredetűnek vélt festmények Észak-Magyarország valamelyik templomából, városából hozta magával. E jogos, de bizonyításra szoruló hipotézis azonban önmagában nem cáfolja a táblák magyarországi eredetét; további feltevés lehet csupán, hogy a Felvidékre is hosszabb vándorút után Ausztriából kerültek. A problémát a két tábla származási kérdésének ilyen vagy olyan megoldása döntheti el végérvényesen.

Néhány szót kell szólnom a metszetátvételek problémájáról is. Balogh Jolán ez átvételek elemző vizsgálatát hiányolja. Mi az, amit mestereink átvettek s mi az, amit átalakítottak. A kérdés régebbi keletű s részben a gótikus képszerkesztés történetéhez, részben a karakterológiai vizsgálatokhoz tartozik. Összefoglaló rövid értékelésükre két évtizeddel ezelőtt Hoffmann Edit vállalkozott, tanulmányában arra az álláspontra jutott, hogy az egészükben vagy nagyrészükből átvett kompozíciók művészi értéket nem képviselnek, s mesterüknek festői, szerkesztői készségletlenségét bizonyítják. Nem vitás: a szó szerint megismételt kompozíció a másoló művész kisebb szerkesztői leleményességére mutat, de vitatható, vajon a kompozíció átvétele eredményezhet-e egyedül elmarasztaló ítéletet. Megfontolásra int, s ez emléktárházunk csonkasága miatt a legnehezebben megválaszolható kérdés: a másoló festő minden művén átvett kompozíciókat alkalmazott-e, avagy akadtak-e oeuvrejében saját kompozíciók is? Könnyen elképzelhető, hogy a metszetes mintalapot kérdéses alkotásán nem is saját munkája megkönnyítése érdekében, hanem esetleg a megrendelő kifejezett kívánsága miatt alkalmazta. Erre figyelmeztet a Szent Antal-legenda mestere és a Káposztafalvi mester köréből származó löcsei főoltár hat Cranach-metszet átvétele. Úgy tűnik, hogy ebben az esetben a nagy, reprezentatív feladatnál az általában önálló kompozíciókat alkotó műhely számára a követendő mintaképet pontosan előírták. A gótikus festő- és szobrászműhelyek a kompozíció átvételekről merőben másként vélekedtek, mint a XIX–XX. század művészei, s tudjuk — a kis bécsi Musterbuch figyelmeztet erre — hogy a szerkesztés problémáit segítő mintalapok mellett e műhelyeknek másfajta segéd-eszközeik is voltak.

Véleményem szerint tehát a német metszetanyagok és a hazai tábláknak formai-kompozicionális összevetése nem vezet a kívánt célhoz — a munkát nagymértékben megkönnyíti Hoffmann Edit összeállítása —, ezt az Európa-szerte divott metszetátvételek általános vizsgálatának, értékelésének kellene megelőznie. Az így nyert eredményekhez viszonyítva kaphatnánk reális választ arra a kérdésre, hogy egy-egy mester, emlék vagy iskola helyét a hazai metszetátvételek a magyarországi és európai fejlődésmentben hogyan rögzítik. A metszetátvételekhez fűzött és nem kellő alaposággal előkészített következtetéseket éppen Hoffmann Edit bírálta kellő szigorral.



Végül e kisebb megjegyzések során még néhány észrevételhez szeretnék röviden kapcsolódni, részletes megvitatásukhoz a kéziratnak bő ismertetése, egyes helyeinek hosszas idézése lenne szükséges. Balogh Jolán bírálata szerint disszertációmban a formai problémák túltengenek, a képek tematikájáról hallgatok, képtípusokkal (Imago Pietatis, Vir dolorum, Pietà) nem foglalkozom, a kompozicionális kérdéseket mellőzöm, a színekről alig esik szó. Való igaz, hogy a fejlődés vázolt vonala főleg táblaképeink formai alakulását követi, s a hiányolt elemzések a tárgyalás menetében általában másodrendű szerepet játszanak. De nem hiányoznak teljesen. Néhol bővebben, többször rövidebben utalnak a kompozicionális, ikonográfiai problémákra, ismertetnek egyes képtípusokat. Kéziratomban összeállításakor úgy véltem, helyes módszer, ha a formai fejlődés fő vonala mellett a kompozicionális, ikonográfiai stb. kérdéseket ott és olyan mértékben taglalom, ahol és amennyiben ezek a fejlődés menetét teszik világosabbá; s nem tagadhatom el azt sem: ahol a korábbi, e területeken elég gyér kutatások ezt számomra lehetővé tették vagy megkönnyítették.

Ha hosszúra nyúlnék is mindannak ismertetése, amit a kompozíciókról, képtípusokról, szerkezetéről, színekről mond a kézirat, hadd hivatkozzam legalább a legfontosabb helyekre röviden. Dolgozatom a legfontosabb tábláknál, oltároknál mindenütt tárgyalja a kompozíció és szerkezet kérdését, ahol az ábrázolás speciális, megemlékezik az ikonográfiai sajátosságokról s említi, jellemzi a színeket is. A provinciális, kis kvalitású vagy kvalitástalan emlékeknél, a sajátosabb művészi értékeket nem rejtő gyenge festményeknél a hasonló széleskörű bemutatásnak nem sok értelmét láttam. Ha vállalkoztam is volna rá, e megoldás szükségszerűen több önismérlésre vezetett volna. De igyekeztem több oldalról szemügyre venni Kolozsvári Tamás, a kassai főoltár, az M S mester művészetét. Közbevetőleg jegyzem meg, természetesen hiba, hogy az M S mester Vizitációjának szép színeit külön nem jellemeztem, hanem csak összefoglalóan szoltam az egész sorozat színezéséről.

Példaként említve: szó esik a korai lőcsei triptichon szokatlan ikonográfiai rendjéről s egyes osztrák táblákkal kimutatható kompozicionális megegyezéseiről, a németújvári Madonna tárgyalása során ismertettem a rokkával ábrázolt Madonnák képtípusának sajátosságait, ugyanítt utalok a képtípus és a tartalom közötti kapcsolatokra, Kolozsvári Tamás tárgyalása során nemcsak a képek színeiről, kompozícióiról szólok, hanem az egész oltár formájának kérdéséről is, a csegöldi Vizitációval kapcsolatban bővebben térek ki a magzatokkal ábrázolt Vizitációk képtípusának kérdésére, a Mateóci mesternél Szent Bernardin ikonográfiáját tárgyalom, ugyanítt szólok az egyes jelenetek kompozícióiról s két tanítványának jellegzetes színeiről, megemlékezem a bártfai és boroszlói Borbála-oltár szerkezeti és ikonográfiai rokonságáról-különbségéről, ismertetem az önálló függőképekként festett Madonnák kompozicionális kapcsolatait, hasonlóképpen a turdossini Pietáját.

\*

Válaszom utolsó, negyedik részében két alapvetően fontos, a munka egészére kiható kérdés köré szeretném csoportosítani mondanivalóimat. Az egyik a dolgozat szerkezete, a másik a polgárság és a realista ábrázolás szerepe táblaképfestészetünk fejlődéstörténetében.

A szerkezetéről szólva, igaz: az alfejezetek címei a bíráló észrevétele szerint változnak. A különböző fajtájú alcímek azonban a tárgyalás rendje szerint következettek, alapvető elvem a kronológia folyamatosságának megtartása volt; ott ahol egyidejűleg gazdag termésről kellett számot adnom, az időrenden belül szélesebb keretű iskolák, az iskolákon belül pedig szűkebb keretű műhelyek szerint rendeztem anyagomat. Ez a szükségszerű és — úgy vélem — helyes módszer azonban a három főfejezet jellegében bizonyosfajta kettősséget eredményezett. Míg az első főfejezetben a kevés emlék miatt szigorúan ragaszkodhattam a pontos időrendhez, addig a második és harmadik főfejezetnél, mindkettőben nagyjából egy-

idejű gazdag termést tárgyalva, az egymás mellett tárgyalás módját kellett választanom. A belső rendszeresség bizonyítása érdekében említem, hogy a második és harmadik főfejezetben tárgyalat iskolák nagyjából területi egységeket is jelentenek; természetesen e területi egységek nem értelmezhetők szigorúan. A fejlődés következetességét, a belső kapcsolatokat szem előtt tartó elrendezés értelmében minden emlék fejlődéstörténeti és nem topográfiai helyére került. Így szóródhatnak szét tehát például idő- és fejlődéstörténeti követelmények szerint a dolgozat különböző alfejezeteiben a lőcsei oltárok. Meggyőződésem, hogy anyagom elrendezésénél helyesen jártam el — s eltekintve esetleges más attribúciós felfogásoktól, amelyek egy-egy táblának ebbe vagy abba az alfejezetbe való átsorolását kívánhatják — e szerkezetet most sem tudnám jobbal felcserélni. Az alfejezetek beosztásában is azért követtem mindkét esetben a Bányavárosok, Kassa, Szepesség, Erdély sorrendet, mert véleményem szerint az egyidejűség adta lehetőségeken belül ez a felosztás nyújt megközelítő helyes képet a fejlődés folyamatáról. A bíráló észrevétel tehát nyilván az alfejezetek címeit illeti. Kérdésesnek tartom azonban, vajon helyes-e szkematikusan csak az időrend vagy hely szerint nevezni el e részeket, avagy helyesebb-e az alcímmel utalni az alfejezet legfontosabb tartalmára. Ahol a tárgyalás szükségszerűen egy mester köré csoportosul, ott a mester nevével, ahol egy emlék köré, ott az emlék nevével, ahol az egységes külföldi igazodás a legjellemzőbb, ott az idegen kapcsolat megnevezésével, ahol csupán egy-két évtized általánosan uralkodó közös jellemvonásai fogják egybe a festményeket, ott az időrendre való hivatkozással.

E megjegyzéseim végén hadd tegyek még egy észrevételt: a vázolt szerkezeti rendből következett az is, hogy az arckép és tájkép fejlődésére csupán egyes helyeken utaltam s nem szenteltem a kérdésnek e felosztásmat nyilván zavaró önálló fejezetet.

A szerkezetet illető következő bírálat az egyes főfejezetek belső konstrukcióját érinti, s azt hiszem, opponensem e véleménye nemcsak dolgozatomban, hanem egész új művészettörténeti kutatásunk egyik legtöbbet vitatott kérdéséhez vezet. A probléma azonban nemcsak a legvitatottabbak, hanem a legnehezebbek közé is tartozik. Ha megoldása nehéz a művészettörténet újabb korszakában, jobban feltárható területein, akkor különösképpen nehéznek tűnik a középkori hazai táblaképfestészet terén, ahol alig maradtak a társadalom- és gazdaságtörténet eseményeivel kapcsolatos művészettörténeti adataink, ahol a művészi tartalmat a leghívebben tolmácsoló tematika a legszűkebb egyházi korlátok között mozog, ahol a gazdasági alap változásaira csupán távolabbi és közvetetten utalnak a festői előadás különböző jegyei, mint a szabadabb, mozgalmasabb formaképzés, az egyes részletek és elsősorban a zsánerszerű részletek szerepe a kompozíciókban, a jeleneteket övező környezet nagyobb valószínűsége, a felfedhető realista elemek kisebb vagy nagyobb hangsúlya. E speciális festői vonásokat pedig gazdaság- és társadalomtörténeti jelenségekkel közvetlen kapcsolatba vonni: könnyen durva vulgarizáláshoz vezet. Ezért, ez irányú előtanulmányok nélkül, közvetlen kapcsolatok konstruálása helyett az általános társadalomtörténeti helyzetnek azon vonásait igyekeztem felvázolni, amelyek legalább közvetve utalnak a táblaképfestészet fejlődésére, vagy esetleg éppen a társadalmi és művészeti fejlődés eltéréseire figyelmeztetnek. Ezért esett szó a főfejezetek elején főleg a várostörténet, a polgárisodás eseményeiről, az egyház helyzetéről, a vallásos élet profanizálódó tendenciájáról, az iskolázás, az irodalom, az általános kultúra kérdéseiről. Nem használhattam biztos analógiákként a mienknél valamivel gazdagabban megmaradt németországi adatokat sem, mert történetünk alakulása a németektől eltérő volt, s ez a megoldás bizonyosan torzításokhoz vezetett volna.

Így aligha vállalkozhattam sikerrel annak meghatározására, hogy mit jelentett a kassai főoltár a város életében, vagy amit ezzel kapcsolatban elmondhattam volna, aligha lett volna több széles keretű általánosításnál, oly



következtetések rögzítésénél, amelyek nagyjából érvényesek minden nagyobb oltár építésére. Forrásaink szűksavúsága miatt minden ígyekezetem ellenére is éppen a mai kutatásunk számára legizgatőbb kérdéseket kellett volna megválaszolatlanul hagynom; nem adhattam volna feleletet kellő hitelességgel olyan kérdésekre, hogy mennyibe került a főoltár megépítése, hogy hogyan aránylott ez az összeg a város gazdasági erőforrásaihoz, hogy a város polgárai közül kik, mely rétegek, milyen arányban járultak az építés költségeihez, milyen volt az oltárépítő műhely összetétele, s ez hogyan helyezkedett el a város társadalmi rendjében stb. S meg kell jegyeznem azt is, hogy e kérdésekre kutatásunk mai állása szerint nemcsak a kassai főoltárral kapcsolatban nem tudnák kielégítő választ adni, hanem más oltárainkkal kapcsolatban sem. A kassainál több adatunk ismert a löcsei főoltár készültéről, de még mindig kevés ahhoz, hogy szerepe, jelentősége, hatása, megépítésének előfeltételei és következményei pontosan meghatározhatók lennének Lőcse város társadalmi életében.

A disszertáció szerkezetét illető további bírálat a korábbi attribúciók ismertetését illeti. Balogh Jolán véleménye szerint ez attribúciók — a legfontosabb emlékek kivételével — a katalógus részben említendő, az én meggyőződésem szerint szervesen hozzátartoznak az egyes emlékek tárgyalásához, bemutatásához. Gyakran a korábbi vélemények serkentenek újabb megállapításokra, néha az újabb megfigyelések következtében a régebbi attribúciókat részben vagy egészében módosítani szükséges, s nem egyszer az előző eredmények egésze vagy egy csoportja ma újabb indokokkal ismét megerősítést nyer. Véleményem szerint a dolgozat attribúciós tételei csak akkor számíthatnak nagyobb hitelre, ha egyidejűleg — néha bíráló megjegyzésekkel — ismertetik előzményeiket is, de természetesen, hogy ezek ismertetésére csak a fontosabb emlékeknél vagy a jelentősebb problémáknál kerülhet sor. Magam a következő festményeknél és oltároknál tartottam szükségesnek említésüket: a két korai bái táblánál, Kolozsvári Tamásnál, a csütörtökhelyi Mária halála képnél, a mosóczi G H mesternél, a bártfai András-oltárnál, a kassai főoltárnál, az Apostolvértanúságok mesterénél, a jánosfalvi táblánál, az M S mesternél, a Szent Antal-oltárok mesterénél, az okolicsnói táblánál és a medgyesi főoltár képeinél. Úgy hiszem, hogy a gazdag emléksanyagban e 12 oltárhoz vagy mesterhez kapcsolódó korábbi vélemények bemutatása nem tekinthető az attribúció-közlések túlméretezésének.

Munkám tapasztalata szerint a katalógusok rövid attribúciós utalásai bár rendkívül hasznos átfogó képet nyújtanak az egyes emlékek meghatározásának történetéről, mégsem mentesítenek az eredeti szöveg ismerete alól. E rövid utalások csak az attribúciós következtetések végső eredményeit közölhetik, de nem tájékoztatnak a nem egyszer fontos egyéb körülményekről; ezzel szemben a szövegszerű ismertetés, elérendő célja érdekében, bővebben jellemezheti vagy bírálhatja a feldolgozás szempontjából fontosnak vélt meghatározásokat, vagy akár e meghatározások egyes elemeit. Jegyezzük meg azt is, hogy az előzmények alaposabb ismeretét kutatásunk ma még alig nélkülözheti.

Végül dolgozatom szerkezetének vizsgálata során foglalkoznom kell az emlékek katalógusának kérdésével is. Balogh Jolán javaslata szerint az emlékek katalógusa az elpusztult oltárok jegyzékével, a festők jegyzékével, topográfiai táblázattal, kronológiai táblázattal és ikonográfiai indexszel egészítendő ki; s javaslatával egyet is értek. A nevezett jegyzékeket, helyesebben kettőt közülük, az elpusztult oltárokról és a festőkre vonatkozót — e kettő összeállítását munkám kezdetén magam is terveztem — gyakorlati megfontolások miatt hagytam el. Úgy véltem, hogy dolgozatomban a katalógusszerű felsorakoztatás akkor célszerű, ha ez az egybefoglalt emlékekről vagy mesterekről megközelítő teljes képet nyújt. Elpusztult oltárainkról tervezett lajstromom azonban csak a kutatás kezdetéről adhatott volna számot; még feltáratlan barokk forrásaink, canonica visítációink továbbá gazdag anyagot ígérnek. Ezért tartottam helye-

sebbnek eddig közzétett adatainkat — ha sok jegyzetet igényelnek is — folyamatosan, szövegszerűen ismertetni. Réssben hasonló megfontolások miatt hagytam el a festők jegyzékét is. E tervezett összeállításnál — bár az anyag jelentős gyarapodásával alig számolhatunk — a korábbi publikációk sok fogyatékosága indított a szövegszerű jegyzetes bemutatásra. Régi mestereinkről szóló közleményeink igen gyakran az eredeti okiratos szöveg publikálása nélkül jelentek meg, s a forrásainkat őrző levéltárak határainkon túl, Szlovákia és Erdély városai-ban találhatók. Ezért eleve le kellett mondanom arról, hogy a mesterek jegyzékében az egyes festőkre vonatkozó adatok ismertetése mellett az eredeti forrásszöveget is egybegyűjtve közöljem, s így e művészjegyzék nem nyújthatott volna lényegesen többet, mint az anyagnak jelenlegi szövegszerű, jegyzetes bemutatása. Úgy vélem, hogy a helynevek és művésznevek indexe a választott közlési mód mellett is kellőképpen fogja útbaigazítani az érdeklődőket. A javaslatok alapján a topográfiai és kronológiai táblázatot időközben össze is állítottam.

A szerkezeti kérdések kissé hosszúra nyúlt, de szerintem szükséges taglalása után hadd fűzzek végül néhány megjegyzést a táblaképfestészet fejlődése és a polgárság kapcsolatának, valamint e festészet elvilágiasodása és a polgári fejlődés összefüggésének problémájához.

Meggyőződésem, hogy táblaképfestészetünk fejlődését a polgársággal összekapcsolni nem túlzás, hanem történeti szükségszerűség. Természetesen nincs arról szó, mintha a polgárság nagyobb szerepének bizonyítása érdekében el kellene hallgatni az egyházi és nemesi kegýúri megrendeléseket. De nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a XV. század második felétől kezdve a táblaképfestészet fejlődésének biztos és széles talaját e donációk ellenére is a polgárság igénye, megrendelései teremtettk meg. Számszerint a legtöbb donátor polgár volt, a műhelyek polgári környezetben éltek és dolgoztak, a művészek, mesterek ugyancsak a polgárság soraiból toborzódtak. Táblaképfestészetünk fejlődésének nem ismérve a megrendelő egyházi, főpapi, nemesi mivolta — mégha a donációik közvetlenül támogatták is táblaképfestészetünk kiterjedésedését — ismérve ellenben az az alakuló festői tartalom, amelynek kifejezésére művészeink bizonyos, hogy nem tudatosan, de kisebb vagy nagyobb tehetőséggel törekedtek. Ez a tartalom vitathatatlanul polgári jegyeket visel magán. Az egyházi központok emléksanyaga sem tartalmilag, sem regionálisan, sem stílusban nem különíthető el az egyéb emlékektől, példa erre a számos Szepeshelyről és Szepességről származó táblakép minden vonása. Vagy ha feltesszük, hogy Esztergom, Nagyvárad, Veszprém táblaképeit lényeges különbségek választották el a polgár-alapításuktól, akkor fel kell tennünk azt is, hogy e különbség nem polgári-egyházi volt, hanem késő-gótikus reneszánsz.

Ismert emléksanyagunkon végigtekintve szembevetünk, hogy az egyházi megrendelések száma lényegesen kevesebb, mint a polgáriaké. A püspöki központ Szepeshely és a nagy polgárvárosok, mint Kassa, Selmečbánya, Besztercebánya festményeit művészi rangjuk szempontjából vetve össze, a mennyiségi összehasonlítással párhuzamosan itt is ugyanaz bizonyosodik be: a polgári központok a táblaképfestészet pártolása terén nem játszottak kisebb szerepet az egyháziaknál. A polgári ízlés, igények primátusára vall, hogy az egyházi központokban, kegýúri templomokban emelt oltárok festményeit ugyanazon tartalmi és formai jegyek jellemzik, mint a polgár-környezetben születettekét, a profanizálódás felé haladó fejlődésnek ugyanazon jegyei olvashatók itt is és ott is. S így volt ez Ausztriában, Németországban, Lengyelországban, Csehországban egyaránt. Tanulságos lenne az egyes képelemek eredetét gondosan megvizsgálni. Majdnem bizonyos, hogy ezeknek is — mint a zsánerrészetek, tájháttér, belső interieur — éppúgy polgár-eredetük igazolódna, ahogy a polgári környezetben és egyházi központokban a nálunk is egyaránt gyakran másolt metszetek szintén a polgár-ízléstől alakított formát, stílust, kompozíciót rögzítették.



A XV. század második felétől a hazai táblaképfestészet fő iskolái, irányzatai kialakulván, a művészeti ágra a mecénások kívánságainak stílusformáló hatása jóval kevesebb is lehetett, mint a fiatal, a magyarországi talajba első gyökereit ekkor bocsátó reneszánsz művészetre. Természetesen nem szándékoztam az egyházi központok, a főúri udvarok mecénási tevékenységét általában a polgári alá rendelni, hiszen jól ismert, hogy a fiatal reneszánsz talaját először éppen ezekben az udvarokban egyengették s hogy éppen ebből a környezetből kerültek ki legjelentősebb reneszánsz emlékeink. Csupán a táblaképfestészet vizsgálatából jutottam arra a következtetésre, hogy *e téren* az egyházi és nemesi megrendelések ellenére is a döntő szó a polgárságé volt. Nem csekély mértékben azért, mert a főpapság, főnemesség nagyobb figyelmét már a reneszánsz új szépségei kötötték le, táblaképfestészetünk pedig, — és jórészt azért is, mert életét elsősorban a polgári környezet határozta meg, — egész története során a gótikának őrizte több emlékét. Nem tagadható, hogy táblaképfestészetünknek voltak kapcsolatai az udvari művészettel, de ismert festményeink tanúsága szerint ezek az összeköttetések gyérebbek, kevésbé ösztönzőek, mint a rokon társadalmi állású szomszédos külföldi műhelyeké. Ahol a legerősebb lehetett, az ország középső területein, ott nem maradt ránk semmi.

Persze súlyos hiba, durván vulgarizáló elv lenne, ha a táblaképfestészet fejlődését azért igyekeznénk a polgársághoz kötni, mert a polgárság a felemelkedő új társadalmi osztály s mert e szoros kapcsolattal táblaképfestészetünk nagyobb jelentősége, haladásáért mivolta a legkönnyebben lenne bizonyítható. Minden ilyen törekvés tévedése eleve nyilvánvaló. Sőt, ez alkalommal is hangsúlyoznunk kell, hogy a jövő fejlődését képviselő új társadalmi osztály és a haladás élén járó új művészeti stílus, polgárság és reneszánsz nálunk csak megkésve talált egymásra. A polgárság társadalmi hivatása és a táblaképfestészetnek a hazai művészeti életben elfoglalt helyzete között dialektikus ellentét feszül; festményeinken a haladás legtöbb jegye a kisebb részletekben, a mind gyakrabban felbukkanó egyes reális motívumokban s nem az ábrázolás egészének előremutató tartalmában elemezhető. E körülmények természetesen nem csökkentik, csupán más módon határozzák meg táblaképfestészetünknek a jövő festészet alakulásában betöltött szerepét. Ahogy a polgárság és táblaképfestészet kapcsolatait dialektikus ellentétek jellemzik, ugyanolyan ellentétek figyelhetők meg táblaképeink tartalma és tematikája, valamint formája és egyes elemei között. Nem vitás, hogy az előremutató, a realizmus irányába fejlődő formai jegyek a polgársággal való együttélés hatásán erősödtek meg, mint ahogy nem vitatható az sem, hogy éppen e realista, a profanizálódás folyamatát segítő motívumok fő ösztönzőseit — már fejlődésük elején — jórészt az udvari, főúri, főpapi művészettől nyerték.

Az elmondottak illusztrálására és kiegészítésére végezetül legyen szabad kéziratom egyik helyére hivatkoznom, ahol az európai fejlődés ismertetése során ezt írom:

»Az udvari kötöttségű festő ecsetje nyomán formát öltő lovagi tartalom és a céhekbe szervezkedő művész tevékenysége: múlt és jövő küzdelme volt. A lovagi művészet világiasabb tartalmával látszatra hívebben szolgálta a haladást, mint a főként vallásos polgári. De míg a sok profán vonást rejtő, udvari formát öltő, a főúri, főpapi rendhez kapcsolódó festészet pártfogó társadalmi osztályával együtt hanyatlóban volt, addig a biblikus jellegű polgári művészet — részben az előbbtől is ösztönözve — a vallásos külső alatt alakítva ki világi s az előbbinél sokkal szélesebb rétegekhez szóló új mondanivalóját, szélesen elterjedt, emelkedett.«

Úgy hiszem, mindebből kitűnik, hogy a profanizálódás általános folyamatát *csak* a polgársághoz kapcsolni nem lehet. Ezért nem érzem önellentmondásnak, ha a polgári profanizálódás erősebb hangsúlyozása mellett a főúri, főpapi környezetben volt világi tematikájú műalkotásokról is megemlékeztem, a két jelenség nem zárja ki, sőt korszakunkban még ritkább és lazább kapcsolatai ellenére is segíti egymást. Egyazon töről fakadtak, a világi főúri festészet a későbbi gótika századaiban is segítette az egyházi festészet alakulását, majd távolabb kerülve egymástól, külön utakon, de közös cél felé haladtak. A lényegi különbség közöttük azonban mégsem csekély; amíg a XV. századi főúri festészet a gótikától kialakult világi tematikát is örökölt, addig a polgári táblaképfestészetnek a vallásos tematika és a szigorúbb gótikus hagyományok keretei között kellett erősítenie és kialakítania profán motívumait, majd tárgyköreit. A nagyobb erőfeszítés érdeme — s ez természetesen nem tévesztendő össze a nagyobb, szebb eredményekével — a polgári táblaképfestészetét. Ennek, a táblaképfestészet körén belül lezajló elvilágiasodási folyamatnak a története kapcsolható szorosan a polgársághoz.

\*

Hosszúra nyúlt válaszom végén még egyszer szeretnék őszinte köszönetet mondani opponenseimnek komoly bírálatukért. A válaszirat természetéből következik, hogy jóval több szó esik benne mindarról, amit a szerző problematikusként, megvitatandónak tart, s kevesebb azokról a véleményekről, amelyeket egyszerűen magáévá tesz. És éppen e kevesebb szó miatt nem feledkezhetem meg zárószavamban jobban hangsúlyozni azt a ténnyt, hogy a disszertáciomat ért bírálat sok és eredményes tanulságot nyújtott számomra. Elkövetkező feladatom: a két opponensi vélemény segítségével dolgozatom csorbáit simábbra köszörülni. Ha ennek eredménye olyan lesz, amilyen elmélyült komolysággal bíráloim foglalkoztak kéziratommal, akkor joggal hihetem: igyekeztem nem hiábavaló.

\*

Az opponensi vélemények, valamint a szerzőnek ezekre adott válasza alapján a kiküldött bizottság javaslataira a Tudományos Minősítő Bizottság Radocsay Dénesnek a művészettörténet tudomány kandidátusi fokozatát megadta.

## KANDIDÁTUSI VITA GARAS KIÁRA: MAGYARORSZÁGI FESTÉSZET A XVIII. SZÁZADBAN C. DOLGOZATÁRÓL

A Magyar Tudományos Akadémia II. osztálya 1955. február 7-én Garas Klára dolgozatáról vitát tartott

### PIGLER ANDOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A szóbanlevő kandidátusi értekezés egy kétkötetes munkának II. köteteként készült; a munkacíme: Magyarországi festészet a XVII—XVIII. században. Már az I. kötetettel kapcsolatban felmerülhetett a kérdés: a festészet kiragadott és elszigetelt vizsgálata vajon helyénvaló-e olyan korszak esetében, amely építészetet, szobrászatot és festészetet minden más korszaknál inkább feltétlen szerves egységben fogott össze, úgy annyira,

hogy ennek a »Gesamtkunstwerk«-nek elemei között a határok sok esetben felismerhetetlenek, a szobrászat összenőtt az építészettel, s festészet és szobrászat is tartalmilag és formailag egymásba folyik. Úgy véljük azonban, s így egyetértünk a szerző tárgyválasztásával, hogy bizonyos gyakorlati okokból ajánlatos a műfajok szerint megosztott kutatás és feldolgozás. Célszerű ez az eljárás mindaddig, amíg az ország műemléki anyagának számbavétele a topográfikus módszer alapján rendszeresen és úgyszólván maradéktalanul meg nem történt. Addig az



egyes kutatónak a szűkebb tárgykörre összpontosított figyelme jobban be tudja fogni az így is tekintélyes anyagot, s erejéből jobban futja új források feltárására, ismeretlen emlékek nyomozására és bejárására. Mert tulajdonképpen még most is ott tartunk, hogy minderre feltétlenül szükség van, s meglepetések mind a festészet, mind a szobrászat területén sűrűn adódnak.

Ha a magyarországi barokk-kutatás ilyen állása mellett G. K. munkájának helyét ki akarjuk jelölni ennek a kutatásnak keretei között, akkor azt kell mondanunk, hogy az első önálló, összefoglaló munka, amely csakis a XVII–XVIII. századi magyarországi festéssel foglalkozik, igen széleskörű anyaggyűjtés alapján és meglehetősen egységes szempontok szerint. Mint ilyen, nélkülözhetetlen támasz és segédeszköz lesz ahhoz a sokkal átfogóbb, tehát építészeti, szobrászati és festészeti egyaránt felölelő munkához, amelyet az országnak most folyó műemlék-topográfiai átkutatása után, a teljes emlékműanyag birtokában kell majd megírni. Különleges hely illeti meg a szóban levő kandidátusi értekezést a magyar művészettörténet-írásban azért is, mert magyarországi viszonylatban elsőként alkalmazza a történelmi materializmus módszereit a tárgyalt időszakra. Annál inkább figyelemre méltó a magyarországi barokk festészet új értékelése terén tett első lépés, mert maga G. K. is korábban egy ugyanerről a területről vett témával, J. L. Kracker művészetével foglalkozó tanulmányában még a polgári történetiszemlélet alapján állva dolgozta fel tárgyat, s elsősorban az anyaggyűjtésre és adatközlésre, nem pedig a társadalomtörténeti és művészettörténeti jelenségek összefüggésének feltárására helyezte súlyt. Új munkája tehát, amely a művészettörténeti jelenségeket a gazdasági, politikai és szellemi élet változásaira vezeti vissza, a szerző ideológiai fejlődésének igen számottevő mértékéről tanúskodik.

Állásfoglalásai határozottak és általában helyeselhettek; így pl. az az egyébként már az I. kötetben megokolt eljárása, hogy a művészek nemzetiségére való tekintet nélkül vizsgálódásai körébe von minden olyan emléket, amely a történeti Magyarországon vagy ennek a Magyarországnak számára készült. Igen tekintélyes mennyiségű irodalmat vizsgált át, s vidéki kizsállásai során számos, eddig ismeretlen vagy nem kellően méltott emléket kapcsolt be a magyar művészettörténeti érdekkörébe. Pétervására, Edelény, Monok, Sárospentmihály, Noszvaj kastélyainak freskódíszai a XVIII. század második felének művészetében a világi elemnek, a világi tárgyú festészetnek túlsúlyba kerülését jelzi. Örömmel kell üdvözölni az egyéni sajátosságainál, valamint a bajor rokokóhoz kapcsolódásánál fogva különösen érdekes J. Beller nevű festőnek a bevezetését. A tárgyalt művészek zöme tudvalevőleg külföldről került Magyarországra, vagy éppen külföldről szállított a magyar megrendelőknek. Éppen ezzel a körülménnyel kapcsolatban a könyv egyéb erőnei közül ezúttal még csak azt kívánom kiemelni, hogy minden adódó alkalommal találom rámutatni a megkülönböztető hazai sajátosságok mibenlétére. Kétségtelen ugyanis, hogy pl. Mányoki arcképfestészete a mester magyarországi tartózkodása idején, a középnevesi környezetben különleges jelleget öltött, s ugyanígy kézenfekvőek azok az eltérések, amelyeket a hazai szerzetesi templomok belső kikapcsolása, festészeti díszjele — főleg a rendelkezésre álló anyagi eszközök szerényebb keretei miatt — az egykorú ausztriai és dél-német példákkal szemben mutat. Hasznos megállapítás, hogy a főoltárképnek helyettesítése a szentélyfalra festett freskóval különleges helyi követelmény volt, éppen úgy, mint a magyaros ízléshez való gyakori alkalmazkodás mind az egyházi, mind a világi festészetben. Ide tartozik, hogy a szerző kutatásai is megerősítik azt a régebbi felismerést, amely szerint egyes magyar megrendelők, pl. Esterházy Károly, felfogás és stílus dolgában előremutatón tudták irányítani a behívott mestereket, pl. Krackert, Maulbertschet és Sigrístet.

Ha most opponensi megbízatásomból következőleg az értekezéssel szemben felmerülő észrevételeimet összefoglalom, elsősorban a szövegrész tagolását kell szóvá

tennem. A szerző három fejezetre osztja tanulmányát, nem a művészeti, hanem a politikai fejlődés jelenségeit véve alapul. A szatmári békénél kezdve a tárgyalást, az egységesen 30–30 évet átfogó fejezetek a következő címeket viselik: »A Habsburg gyarmatosítás kiépítésének kora«, »A központi hatalom megerősödésének kora« és »A nemzeti megújulás kora«. Az első évkör címének megfogalmazását nyelvtanilag ugyan nem tartom szerencsésnek, de egyébként ez az első évkör felel meg leginkább a művészeti fejlődés ütemének. Az illuzionisztikus mennyezetfestészet olasz-osztrák képviselőinek magyarországi szereplése a legkiemelkedőbb mozzanat, s ehhez meglehetősen esetlegesen járul Mányoki rövid itthoni működése. Bonyolultabb a helyzet a második 30 évnél. Logikusan beilleszkedik itt Troger művészete, de ebből a körülményből kiindulva mindjárt azt állítani, hogy műveiben »az ún. felvilágosult abszolútizmus« törekvései jelentkeznek (29. l. lent), bizony vaskos túlzás, még akkor is, ha maga az értekezés kézírata óvatosan adagol: »szerinte ezek a törekvések bizonyos mértékben, olykor öntudatlanul, olykor megrendelésre« jelentkeznek. Fenntartás nélkül határozott azonban a Tézisek 2. oldalán olvasható, idevonatkozó mondat: »Az erősödő, s modernebb eszközökkel harcoló központi hatalomnak sikerült hegemoniáját az egyházra is kiterjeszteni: az egyházi művészetben is fokozott mértékben az államraison szabta követelmények, új célkitűzések érvényesülnek.« A kor legjelentősebb mestereinél, Troger, Sambach, Kracker freskóművein, oltárképein — meg kell vallanom — nem tudom, hol, miben látható az államraison által szabott követelményeknek fokozott érvényesülése. Még kevésbé láttam valahais az államraison hatását a XVIII. század második harmadában működött kisebb mestereknek falusi templomi munkáin szöhoz jutni. Legalább meg kellett volna kísérelni az imént szó szerint idézett hangzatos tétel bizonyítását, közben nem felejtve, hogy a társadalmi valóság tükrözése a művészetben sokszor igen bonyolult úton-módon megy végbe. Nem említettük eddig a XVIII. század magyarországi festészetének legnagyobb egyéniségét, Maulbertschet; az ő működésének egyik fele a Garas-féle periodizációban ugyancsak a második szakaszba kerül. Hol rejtőzik államraison szabta követelmény vagy bármiféle racionalizmusnak még csak érintése, fuvalma is a korszak legkiemelkedőbb magyarországi művészeti alkotásában, a sümegei freskóműben, annak nehezen kibogozható teológiai tartalmában és formanyelvének irracionális kötetlenségében, abszolút festőiségében? Nem tudom. Pedig az idézett tézis szerint nem is olyan egyszerűen jelentkeznek a második időszakban ezek a követelmények, hanem »fokozott mértékben«. Ebből persze arra lehetne következtetni, hogy kisebb mértékben már az előző korszakban is jelentkeztek; szerencsére az I. fejezet nem is kísérel meg ennek kimutatását, aminthogy bajos is lenne államraison és pl. illuzionisztikus mennyezetfestészet között összefüggést felfedezni. A nehézség oka nyilván ott van, hogy a szerző túl korán, már Mária Terézia uralkodásának kezdetén kívánja a felvilágosult abszolútizmus törekvéseit kapcsolatba hozni a festéssel, jöllehet az ilyen államvezetés csak három évtizeddel később, II. József uralkodásában öltött határozott alakot. Az értekezés későbbi folyamán (97. l., lent) a felvilágosult abszolútizmus újra szerepel, akkor már a történetileg megfelelő helyen. Ha a szerző értekezésének ebbe a további fejezetébe, a század utolsó harmadának tárgyalásába építette volna be az államraison szabta követelmények és az egyházi művészet kapcsolatáról szóló mondatát, nem lett volna okom a tételt kifogásolni.

Említettük az értekezésnek három fejezetre tagolását. Ez a tagolás keresztmetszetekben mutatja be a fejlődést, s lényeges az a körülmény is, hogy a fejezetek a politikai változásokhoz igazodó címeket kaptak. Ezzel az önmagában nem kifogásolható eljárással szemben csupán arra a körülményre kell emlékeztetni, hogy a munkának nyomtatásban már megjelent I. kötete egészen másként tagolódik. Ott a XVII. századi magyarországi festészet történetének hosszmetseteit kapja az olvasó, s ennek megfelelően



a fejezetek nem politikai történeti, hanem művészet-történeti címeket viselnek. Az Egyházi festészet c. fejezet (két alcímével: Falfestészet és Oltárképfestészet) végigkíséri ennek a műfajnak egész XVII. századi menetét, s épp így a Világi festészet, Történeti festészet, Táblakép-festészet, Arcképfestészet stb. című fejezetek is az illető műfajoknak egész egy évszázados fejlődését. Ez a homlok-egyenest ellentétes kétféle tagolás *ugyanazon a munkán belül* legalábbis szokatlan. A tárgytól némileg távolabb álló olvasó joggal így vélekedhet: Ha a két kötet anyaga annyira heterogén, hogy ily mértékben különne mű tagolást igényel, akkor a XVII. és XVIII. század festészet-történetének *egy* munkában összefogása nem is lehet egészen indokolt. Az önkényesség eme látszatát a szerző nem igyekezett eloszlatni; nem adta magyarázatát annak, miért tartotta szükségesnek a II. kötetet egészen más szempontok szerint tagolni, mint az elsőt.

A terminológiát egyébként is kissé könnyelműen kezeli az értekezés. A II. fejezetből (29. l., fent) idézem ezt a mondatot: »Az olaszos korabarokk lázasan mozgalmas, illuzionisztikus ábrázolásmódjával, a lényegében érzelmi, érzéki momentumokra épített kavargó víziókkal szemben Troger, Gran, Unterberger és társaik művészetét a világos szerkezetre, képszerű áttekinthetőségre, értelmes ábrázolásra törekvés jellemzi.« Az illuzionisztikus ábrázolásmód említése arra vall, hogy itt visszautal a mennyezet-festészetnek az I. fejezetben ismertetett arra a fajtájára, amely az építészeti belső tereket szándékosan megtévesztő, festett architektúrák alkalmazásával igyekezett kitégíteni. Ez az eljárás tudvalevőleg Pozzo művészetében jelentkezik legképezezetesebben, leggrandiózusbán; a rendszer kiemelkedő példái Magyarországon a trencsényi jezsuita templomnak Christoph Tausch által és a pozsonyi trinitárius templomnak a hagyomány szerint Antonio Galli Bibiena által festett mennyezetfreskója. Kissé megütközik az ember, amikor ezzel a jelenség-csoporttal kapcsolatban »olaszos korabarokk«-ról olvas. Feltehető azonban, hogy a szerző, helyénvalóbb módon, éppen későbarokkot akart írni; ez annál is inkább valószínű, mert a sajnálatosan sietős, sokszor hevenyészett fogalmazásnak nem kevés példája akad a disszertációban. Semmiképpen sem helyeselhető azonban, hogy míg az illuzionizmus imént említett képviselőinek »lényegében érzelmi, érzéki momentumokra épített kavargó víziói«-ról beszél, addig pl. Paul Trogeret majdhogynem mint kész racionalistát állítja be. Igaz, hogy Troger győri mennyezetfreskóit bizonyos világos szerkezetre, képszerű áttekinthetőségre törekvés jellemzi, de ezek mellett az ún. »érzelmi, érzéki momentumok« is sokkal inkább az ő művészetét hatják át, mint pl. az említett Galli Bibiena perspektivikus mesterkedéseit. Erre éppen egy magyarországi alkotás, a győri Angyalai üdvözlés-freskó a legjobb bizonyosság.

Hasonlóképpen mintegy előre megalkotott vélemény-nyel közeledik a szerző a magyarországi klasszicista festészethez, s ezért túlozza ennek a művészeti iránynak tárgyalása közben a valóságosság és természetesség szerepét. Nem mondanók, hogy »a valóban realista, zsánerszerű, népi elemekben bővelkedő, izes és valóságghú mozzanatok« a későbarokk, rokokó festők »csak becsempésztek a templomokba, kastélyokba«. Némileg sommázó fogalmazásban szólva: a klasszicizmus — pusztán azért, nem feltétlenül realistább, mint a rokokó, amelyet a magyarországi polgársághoz kevesebb szál fűzött. Valójában ugyanis a friss természetközelségnek magasabb foka jelentkezik Maulbertsch, Kracker és Bergl freskóművein, mint Hubert Maurer pápai főoltárképén, annak ellenére, hogy az előbbieket nem beszéltek természettanulmányaikról. Maurer, a klasszicista, vallotta ugyan a természet tanulmányozásának fontosságát, de a természethez nem tudott közelférközni, s éppen idézett munkáján nehéz lenne találni »valóban realista, zsánerszerű, népi elemeket, izes és valóságghú mozzanatok«.

Amilyen mértékben távolodik a művészettörténet-tudomány a stílusok autonóm fejlődéséről vallott nézetektől, olyan mértékben nyer fontosságában a műalkotás

tartalmi elemeinek vizsgálata és a korok képzőművészeti tárgyválasztásának tanulmányozása. A disszertáció szerzője sok helyen kellő figyelmet fordít a tárgyalt műalkotások tematikájára, viszont akad munkájában olyan hely is, ahol ez a figyelem csökken, sőt talán szándékosan kihagy. Éppen az oly nagy fontosságú sümegi freskóműről azt írni, hogy tartalmi szerkezete nem túlságosan érdekes (65. l., lent), kissé kényelmes elintézése olyan problémának, amellyel egy másik kutató a közelmúltban egész kötetet át viaskodott, — mellesleg mondván — persze nem annyira megoldva a kérdést, mint inkább túlmagyarázva azt. Talán nem tévedünk, ha abban a kijelentésben, hogy Maulbertsch egyik főművének tartalmi szerkezete nem túlságosan érdekes, a formalista esztétika csökevényére ismerünk, maradványára annak a felfogásnak, amely nem is olyan régen azt vallotta, hogy az ábrázoló művészetek minden alkotásában a gondolati elem éppen olyan mellékes, mint az impresszionista tájvagy csendéletképekben. Ezzel szemben — hogy csak egy példát említsünk — klasszika-archaeológus aligha írta azt, hogy az ún. Ludovisi-trónusnak és párdarabjának, illetve ezek domborműveinek tartalmi szerkezete nem túlságosan érdekes; a tartalmi összefüggéseket, ha megfejtjük sok nehézséggel jár is, mindenkor a műalkotás lényeges, nem elhanyagolható tényezőjének fogja tartani.

Tartalom és forma viszonyának kérdése egyébként sem látszik a munkában mindenütt végelegesen megoldottnak. A század utolsó harmadára vonatkozó tézisek c. pontja többek között ezt mondja: »Templomi mennyezetképeken azonban lényegében az új törekvéseket megszoaltatni nem lehet.« Mit jelent itt: lényegében? Az »új törekvések« nyilván a racionális felfogásmódot, a világos tagolást, a történeti hűségre törekvést, röviden: a klasszicisztikus igazodást jelentik. De hiszen ezek a törekvések nagyon is szóhoz jutottak nem egy mennyezetfreskón, Kracker és Maulbertsch késői művein, Winterhalder, Sigrist és Dorfmeister munkáin. A Tézisek idézett c. pontja így folytatja: »A forma egyre inkább elszakad a tartalomtól, a kifejezőmód ellentétbe kerül az eredeti mondanivalóval.« Hol szakad el a forma a tartalomtól, és mi volt az »eredeti« mondanivaló? A következő mondat így hangzik: »Az új forma azután segít széttörni a régi tartalmat is.« Vajon kinek vagy minek segít az új forma széttörni a régi tartalmat? Felvilágosodás, racionalizmus és későbarokk klasszicizmus összefüggésének, egymásra hatásának ez a magyarázata, nézetünk szerint, további magyarázatra szorul.

Említtetük, hogy a disszertációnak egyik különös értéke a XVIII. század második felében főúri astélyokban készült dekoratív freskóműveknek bő ismertetése és széles látókörű, az analógiákat is jól kimutató méltatása. Attól tartunk azonban, hogy az újság ingere, az első bemutatás lelkes hangulata némi túlzásra ragadja a szerzőt ezeknek a dekorációknak fejlődéstörténeti értékelésében. Mivel a klasszicizmus kialakulásának egyik útját az egyházi festészet felbomlásában jelölte meg (Tézisek, 5. l., d. pont), következő tételle így hangzik: »Az új, a haladó más irányból a világi művészet, a főúri rokokó területén érvényesült.« Meglepetéssel értesülünk arról, hogy most egyszerre a főúri megrendelésre készült dekorációk lesznek az újnak hordozói, miután eddig a feltörekvő polgárság képviselte a haladást. Méghozzá a főúri rokokó területén érvényesülne valami döntően új és haladó? Mikor a nem egészen alaptalan közfelfogás szerint minden rokokó egy nagy fejlődési folyamat utolsó szakasza, és tulajdonképpen zsákutcát jelent! De az említett kastélydekorációknak vajon melyik fajtájában véli a szerző felismerni a merőben újat és haladót? A meglehetősen békés fantáziával megkomponált allegorikus és mitológiai ábrázolásokban aligha; ugyanígy az egzotikus tájakról és a chinoiserie-kről már eleve nem valószínű, hogy a jövő fejlődés útjának meghatározásában jelentős részüket lett volna. Maradnak az életképszerű jelenetek, aminők az illető kastély lakóinak, vendégeinek bemutatása; a rokokóruhás alakok szórakozásuk közben, festett erkélyekről vagy páholyból tekintenek a szemlélőre. Ezekben a vidékiesen bájos ábrázolásokban az a fajta



illuzionizmus csendül ki — végső fokon, utoljára — amely az észak-olasz festészet fonalán visszakövethető egészen Mantegnaig. Valami különösen újnak és haladónak tehát még akkor sem fogadhatók el, ha bennük — amint a szerző tézise mondja — »inkább francia hatás érvényesül és sajátos szatirikus, ironikus felfogást, különleges hazai rokokó ízt felfelhettünk meg«.

A munka I. kötetével szemben méltán merült fel az a kifogás, hogy kíváncsatos lett volna több, önálló levéltári kutatás eredményeivel bővíteni a XVII. századi magyarországi művészetre vonatkozó forrásanyagot. Bár a szerző maga is javallta, hogy »nagyobb mértékben kell alkalmaznunk a levéltári kutatást«, ennek a kíváncsatosnak ott ő maga nem tett eleget. A II. kötet, tehát a szóbanlévő kandidátusi disszertáció, e tekintetben némileg előnyösen különbözik az I. kötettől, s szélesebb körű levéltári kutatás eredményeit használja fel. Az értekezés egyik függeléke azonban, amely »Dokumentumok« címet visel, meglehetősen ötletszerűen összeállított és igen szegényes választékot közöl a felhasznált forrásokból. Mátyóki Ádám, Esterházy Károly, Patacsich Gábor és Wurzinger Mihály egy-egy levele, Esterházy Károlynak egy feljegyzése, valamint Johann Adam Schöpp felségfolyamodványa sorakozik itt. De miért éppen ezek? Talán azt akarja ez a függelék kirakatszerűen az olvasó elé tárni, hogy milyen fajta forrásokat használ fel a magyarországi barokk festészet kutatása? Ám ha ez volt a szándék, akkor — kivéve a Mátyóki-levelet — sokkal jellemzőbb és nyomósabb tartalmú szemelvényeket lehetett volna összeállítani. És miért szükséges ezeket a szemelvényeket ide függeszteni, amikor a 6 darab írás közül 4 már publikált, éspedig mindenki számára könnyen hozzáférhető helyen publikált? A függelék — hivatkozással — csak átvesszi, átmásolja ezeket a darabokat. Esetleges javított közlésmódról — ami egyedül tenné megokolttá az új, in extenso közreadást — nincsen szó.

Mint az értekezésnek egyik kiadói lektora, nem egy s más szempontból is bírálom kellett azt. Véleményem szerint azonban mindez észrevételek ellenére is a munka becses hozzájárulása a régi magyar művészet történetének haladó szellemű tudományos ismertetéséhez, s mint ilyen, ösztönzően fog hatni e tárgykör többi nagy fejezetének feldolgozására. Ha a most előterjesztett szakvélemény elején kiemelt és helyeselt sajtóságokhoz még hozzászámítjuk azt a tetemes hasznót, amelyet a szerző a topográfikus adattár és a mesterek adattárának összeállításával is, ezzel a valóban hiánypótló lexikális munkával a további kutatás számára hajtott, akkor bizvást állíthatjuk, hogy a disszertáció a magyar tudományos irodalom komoly nyeresége, amely nemcsak hazánkban, hanem az országhatárokon kívül is eleven érdeklődést fog kelteni. Ajánlom tehát a disszertáció elfogadását és G. K. részére »a művészettörténettudományok kandidátusa« fokozat megadását.

#### VAYER LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Elöljáróban jelöljük meg a szóban forgó kandidátusi disszertációról alkotott opponensi véleményünk kiinduló pontját: a végzett munka hazai művészetünk története szempontjából fontos, szükséges és hasznos volt. Eredménye, amely nagyarányú és széleskörű anyaggyűjtésen alapszik, a XVIII. századi magyarországi festészet történetére vonatkozó ismeretek első összefoglalása. Folytatása a szerző korábban megjelent és az előző korszakot tárgyaló művének, amely művészettörténeti irodalmunknak a felszabadulást követő években készült első monográfiája volt.

Mielőtt a disszertációval kapcsolatos észrevételeinkre rátérnénk, néhány szót kell szólnunk a magyar művészettörténetírás monográfia-problémájáról. Bibliográfiánk nem bővelkedik olyan összefoglaló feldolgozásokban, amelyek, mint például Gerevich Tibornak a magyarországi művészet román stíluskorszakának emlékeiről írott műve, a fejlődés kereszt- vagy hosszszelvényeinek történeti rekonstrukcióját nyújtják. Hogyan is vállal-

kozhattak volna kutatóink ilyen összefoglaló jellegű munkára, amikor többé-kevésbé hiányoztak e művek nélkülszerűen előfeltételei: a monográfiák. Nincs elég olyan monográfiánk, »egyedíratunk«, amely egyes művészek, egyes művek, egyes korszakok, egyes területek alapos, pontos, részletes, teljességre törekvő történeti feldolgozását tartalmazná. De, ha több lett volna a szolid monográfia, kevesebb lett volna az anticipált szintézis is. Publikációink, könyveink és folyóirataink kiadási viszonyai sem segítették elő az önálló magyar művészettörténeti monográfia műfajának kifejlődését. Hiszen az ilyen irányú eredmények a két világháború közötti korszakban a régi típusú doktori disszertációk füzeteiben, majd a felszabadulás óta eltelt esztendőkhöz az új évkönyvek és folyóiratok kötetében tetettek közé. A monográfia helyes felfogása, kompozíciójának, stílusának, előadásának a műfajból következő szabályai csak lassan és nehezen bontakoznak ki napjainkban. Jelentős lépésnek kell tekintenünk, hogy a Magyar Tudományos Akadémia után a Művészeti Kiadó is megkezdte monográfiáinak kiadását Balogh Jolán Az esztergomi Bakócz-kápolnáról szóló művének nyomdába adásával. De nem itt és most kell monográfia-problémánkat megtárgyalnunk és a mondotakat is csak azért bocsátottuk előre, mert a mai napon vitára kerülő mű par excellence monográfia — így magáért a műfajért is dicséretre érdemes —, és nemcsak önmagában és nem is csak tudományunk mai helyzetében, hanem a tudománytörténeti fejlődés tekintetbe vételével kell azt szemügyre vennünk és róla tárgyilagos véleményt alkotnunk.

Kritikánk szempontjai között első helyen kell állnia annak a ténynek, hogy felszabadulásunk óta tudományágunk a monográfikus publikációk terén is új igények kielégítésére hivatott. A kutatások elért eredményeinek közzététele itt sem jelentheti a régi — bár, mint láttuk nem éppen kitaposott — úton való, változatlan irányú és ütemű továbbhaladást. A valóban tudományos világnezet új szemlélete művészettörténeti területünk művelőitől elsősorban a maga teljességében felfogott történetiség szempontját követeli meg. Történetibbnek kell lenniük nemcsak jövődő összefoglalásainknak, hanem — és szerény véleményünk szerint itt van tudományunk új korszakának kiindulópontja — készülő monográfiáinknak is. A két világháború közötti korszak magyar művészettörténete önállóanul elősködött a nagy történeti összefoglaló feldolgozásokon — így Szeffü Gyula magyar történetének XVII—XVIII. századi kötetén — és sok esetben önelégülten másolta ki a művészettörténeti monografikus tanulmányok egyébként értékes adatanyagának tárgyalása elé »történeti háttérként« jól-rosszul megértett vagy átfogalmazott és nem egyszer szemléletlen kérépeket. Ezek persze úgy váltak el a művészettörténeti tárgyalástól, mint ahogy a rossz dombormű túl plasztikusan mintázott figurái függenek a túl perspektivikusan szerkesztett architektúra vagy tájkép előtt, bizonytalan és kellemetlen érzést keltve a szemlélőben. A mi tudományunk, a történet ismeretét teljesebbé, sőt helyesebbé tenni törekvő művészet-történet nem ezt az ál-történetiséget, hanem mást, többet és igazabbat kíván tőlünk akkor, amikor például monográfiáinktól a történetiség új szempontját követeli. Ez a más, egyrészt a művészetnek a történet dialektikus egységében való felfogását, a művészettörténetnek a társadalmi fejlődés folyamatában való feldolgozását jelenti. És ez a több, másrészt semmiképpen sem jelenti a művészet-történet sajátos tárgyának, a művészet történeti fejlődésének sajátos tárgyalásáról való lemondást. Sem a vulgárisra vált terminus technikusok unalmas ismétlése, sem a Lukács Györgytől immanensnek mondott kritika értelmetlen mellőzése nem vezethet a művészet történetének teljesebb és tökéletesebb megismeréséhez. Ezt az új, nagy, nehéz és bonyolult feladatot nem fejthetjük ki ez alkalommal sem bővebben, sem mélyebben, de legalább utalunk kellett rá, mert a szóban forgó kandidátusi disszertáció vitás kérdéseit éppen a történetiség mérlegére kell tennünk — és, hogy erre módot ad, magában is újból csak dicsérendő — még ha ez nem is a



rembrandti aranymérő finom és pontos mérlege és ha serpenyőjébe egyelőre csak a becsületes bírálatra való törekvésnek tudományunkban kevésbé cizellált súlyait helyezhetjük.

Garas Klára disszertációjának legelső problémája a periodizáció kérdése. Historikusaink az egész XVIII. századot a gyarmatosító Habsburg-abszolutizmus kiépítése korszakának nevezik (1711–1790), és a századot két kisebb szakaszra osztják, a gyarmatosítás megszervezése (1711–1754) és teljessé tétele (1754–1790) periódusaira, a kettő közé periodizációs szükségszerűségből az új vámtarifa évszámát (1754) iktatván határköként. Szerzőnk az ő tárgyalásának első és második korszakát — némi eltéréssel, 1770-től egyiket 1711-től csak 1740-ig, a másikat 1740-től csak 1770-ig számítja — ugyancsak a fenti történeti periódusok szerint nevezi el, azonban a század végén, 1770-től 1800-ig, még egy harmadik korszakot is konstruál, és ezt a nemzeti megújulás periódusának — pláne korának — nevezi, sehol sem fejtve ki a korszakokat elválasztó kerek évszámok művészettörténeti jelentését. Tisztában vagyunk vele, hogy nem is szükséges — sőt van úgy, hogy nem is helyes — a történeti periodizáció egyszerű átvétele a művészettörténet korszakaira, azonban így, ahogy szerző teszi, azaz történeti korszakokat művészettörténeti periodizációra félig átvenni és félig át nem venni, továbbá az eltéréseket sem történeti, sem művészettörténeti okokkal nem indokolni, nem tarthatjuk helyesnek. Ami a harmadik korszakot illeti, a nemzeti megújulás korának nevezett periódust, itt sem érthetünk egyet szerzővel. Ha kellőképpen méltatjuk is nemzeti művelődésünk fejlődésének XVIII. századi folyamatait, Bessenyeitől Kazinczyig, nem kell-e éppen művészettörténeti tárgyalás esetében túlzottnak tartanunk ezt a periodizációt? Ha vigyázó szemünket például Párizsra vetjük és David művészetének analógiáját idézzük... És ha tekintetünket festészetünk XIX. század eleji, reformkori, bontakozó, későn, lassan és nehezen érő korszaka felé fordítjuk? Nem tartjuk lehetetlennek, hogy nemzeti művészetünk alakulásának kutatása — nem utolsósorban a grafika soká elhanyagolt és leértékelt és csak újabban éppen e korszakra vonatkozóan jelentős eredményeket elért kutatása — a hazai szépmesterségek kezdeteit a XVIII. századba fogja visszavezetni, azonban egyelőre festészetről szóló monográfiában e korszakot már így nevezni még korainak kell tartanunk. Így túl optimisztikusnak tűnik az a kép is, amelyet szerző művének záró részében a századvég magyar festészetéről rajzol, még ha itt nem is nézünk messzebbre, mint az osztrák és cseh-morva analógiákra... És ha megjelenik szemünk előtt az új század második negyedében az öreg Kazinczyt mintázó Ferenczy István? Úgy gondoljuk, hogy szerzőnek az »egységiesen kialakuló hazai stílusról« szóló határozott hangú tételéről szívesen hallanánk többet, mint a szövegben mondottakat.

A disszertáció következő kérdései a mű kompozíciójával kapcsolatosak. Szerzőnk korábbi, a XVII. századi magyarországi festészetet tárgyaló kötetében nem kronológiai periódusok szerint tagolta a tárgyalást, hanem az egyházi és világi művészet festészeti műfajai — különböző technikai, funkcionális és tematikai kategóriák — szerint vette sorra az emlékeket. Most, mint láttuk, három köztörténeti korszak osztja három részre a kötetet. E nagy eltérést a két kötet szerkezete között nem tartjuk indokoltnak, egyrészt, mert mint utaltunk rá, a történeti és művészettörténeti periodizáció viszonya nem tisztázott, másrészt mert az első kötet szerkezete, nem utolsósorban a több kisebb fejezetre osztás miatt, bevált, kielégített, áttekinthető volt, és mint látni fogjuk, művészettörténetírásunk mai fejlettségi fokán a történetiség szempontjából is egyszerűbb és így eredményesebb megoldásokat tett lehetővé. A három nagy tagolatlan rész tárgyalásából nem bontakozik ki eléggé a fejlődés világos vonala, hiszen hol az emlékek topográfiája, hol művészei, hol megrendelői, hol műfaja, hol tematikája, hol stílusa szerint halad előre ismertetésük. Nem tartjuk eleve helytelennek a tárgyalás folyamán a sorrend szempontjainak változtatását sem, azonban csak

abban az esetben, ha kellőképpen kifejtjük, hogy miért határozza meg ez vagy az a tényező a tárgyalás irányát. De nemcsak az emlékek tárgyalásának sorrendje, hanem tárgyalásának mértéke sem következik elég világosan az éppen szóban forgó emlékekről mondottakból. Nem lenne helyénvaló katalógus- vagy inventáriumszerű felsorolás sem, azonban a pusztá közlés, az egyszerű leírás, a részletes elemzés, az érdemleges értékelés széles skáláján az emlék történeti, fejlődésbeli fontossága kell hogy határozzon meg szabja tárgyalásának jellegét. Ha a szerző e problémák ellenére nem az első kötet eleve differenciáltabb szisztémáját alkalmazta a második kötet szerkezetére, úgy véljük, megvolt az oka rá, és halljuk, hogy mi volt az.

A mű kompozíciójával kapcsolatban vitathatónak tartjuk továbbá azt, hogy egy oly tanulmányban, amely az egész XVIII. századi magyarországi festészet feldolgozását tűzi maga elé, a falképfestészet tárgyalása az összes többi festészeti műfaj tárgyalását messze meghaladja, és így a kor festészeti képzékének arányai teljesen ennek a — különben kétségtelenül igen jelentős — műfajnak az irányába tolódnak el. Nemcsak az oltárképfestészet szorul így túlságosan háttérbe, hanem éppen a világi műfajok, így elsősorban az arcképfestészet és különösképpen a pasztell- és miniatűr-festészetnek a polgári művészet fejlődésének irányát jelző emlékei járnak legrosszabbul. Vonatkozik ez még a harmadik fejezetre is, mert ha ott több szó esik is például az arcképekről, mégis hiányolnunk kell néhány részletesebb elemzést és némi tipológiai csoportosítást is elkeltnél volna. De az egyházi és világi falképfestészet portré- és zsánerszerű részletei is több, behatóbb elemzést és a külföldi analógiákkal éppen a hazai sajátosságok szempontjából több, elmélyedőbb összevetést tettek volna lehetővé. Az arcképfestészetnek, amely a XIX. századra a polgári művészet egyik legjellegzetesebb műfajává fog válni, a XVIII. század folyamán minden olyan jelenséget fokozott figyelemmel kell kísérnünk, amely a művészet területén a polgári osztály előretörését mutatja, hiszen ez a korszak vezetett »a modern polgári társadalom« felszabadításához és megalkotásához. Szerzőnknek, aki oly sokszor igyekszik a század racionalizmusát a művészet emlékein bemutatni, a magyar polgári arckép első emlékeinek, korai korszakának, a századforduló körüli gazdag anyagának, a grafikkal való kapcsolatainak intenzív feldolgozása kiváló alkalmat nyújtott volna arra, hogy a burzsoázia felemelkedését, a hazai szerény viszonyok között, szemléltesse és így a racionalizmus művészeti tükröztetésénél sokkal könnyebben és a szellemtörténeti módszer örökségétől sokkal szabadabban juthasson el a történeti fejlődés helyes művészettörténeti rekonstrukciójához. Vajon nem a freskófestészet nagy mesterei vonták-e el figyelmét a portrék szerény piktoraitól? Mindenesetre, nem a fal-festészetről szerettünk volna kevesebbet, hanem a többi műfajról többet hallani.

Itt kapcsolódik a korszak egyetemes festészet-története szempontjából nagy jelentőségű mesterek helyes értékelésével összefüggő problémák sorozata is. E mesterek magyarországi működését különösképpen helyes lett volna külön-külön fejezetekre tagoltan tárgyalni. Ha szerző ezt az eljárást követte volna, akkor ezeknek a mestereknek elsősorban éppen egyházi falfestésze nem nyomná el oly nagy mértékben az említett más műfajokat. Továbbá — bár ez paradoxonnak hangzik — ha ezeknek a mestereknek magyarországi munkássága határozott körvonalakban rajzolódna ki, akkor éppen »a honi művészetek történetébe való szerves beleilleszkedésük« folyamata válnék világosabbá, ami azért is fontos, mert e nagy művészek csaknem kivétel nélkül külföldről érkeztek hazánkba. De az egyetlen szabályt erősítő kivétel, a magyar származású és arcképfestő Mányoki esetében sem elegendő egyszerűen megemlítenünk a hazai hagyományokhoz való kapcsolódását és röviden ráutalunk az itthoni követőkre való hatására. Egy Mányoki Ádámról szóló fejezet konkrét példákon szemléltethetné a mester történeti helyét a magyarországi portrétradíció és a nemesi és polgári arckép-galériák



fejlődésének folyamatában. Ez a Mányoki-fejezet tartalmazhatná azt a felette szükséges egybevetést is, amelyet egy külföldi és egy itthon festett Mányoki-portré egymástól különböző és tipikusnak mondható stílus-sajátosságainak összehasonlítása tenne igen tanulságossá. És amennyire példamutatónak tartjuk a szerző következetes állásfoglalását a magyarországi művészet fogalmának tisztázásában, annyira hiányoljuk a többi, külföldi eredetű nagy mester magyarországi műveinek tárgyalásából is a csaknem ugyanazokban az időkben festett külföldi műveikkel kínálókozó konkrét összehasonlításokat. Hasznos lehetne ez a változott körülmények között alakuló életművek szerves fejlődésének helyes értékelése szempontjából is. Tévedés ne essék, nem arra gondoltunk, hogy egy Maulbertsch-fejezet keretében egy Maulbertsch-monográfiát kívántunk volna, csak több és tartalmasabb egybevetését a szerzőtől autopszia alapján ismert magyarországi, ausztriai, cseh-morvaországi analógiáknak. Hogy Maulbertschnél maradjunk, éppen ilyen összehasonlításokból és különbségtételekből következhetett volna olyan eredmény, amely meggyőzőbbé tette volna szerzőnek azt a megállapítását, mely szerint Maulbertsch »négy évtizedes munkássága... teljes és átfogó képet ad a magyarországi festéssel alakulásáról a XVIII. század második felében«. Mert nem elégedhetünk meg néhány Maulbertsch-tanítványnak és kevés követőjének egyszerű felsorolásával, és nem nélkülözhetjük ilyen nagyhatásúnak mondott mester műveinek és az utána és belőle következő műveknek konkrét egybevetését. Nem Maulbertsch összes skiccének és Winterhalter ezek alapján festett összes freskójának részletes összehasonlítását kívántuk volna — ez speciálisabb monográfia keretében megtörtént —, hanem legalább egy tipikus példának a kompozíció, rajz, színek szempontjából való szemléletes elemzését. És ugyancsak helyes lett volna egy kisebb helyi festő szerény képében is a Maulbertsch-hatást megmutatni, hogy a fenti megállapítás még hatásosabbá váljék. Végre meg kell jegyeznünk, hogy a nagy mesterek magyarországi működésének külön fejezetekben való tárgyalása nem azt jelentette volna, hogy nincs mód egy mesterek két korszakban festett műveit két helyen, például a második periódus Kracker-fejezetében és a harmadik periódus Kracker-fejezetében tárgyalni. Ez a több kisebb fejezetre tagolás semmi esetre sem veszélyeztette volna a tárgyalás egységét és folyamatosságát, csak könnyebbé tette volna a fejlődés világos vonalának követését. És még egy nem megvetendő haszonnal is járt volna: a nagy mesterekről szóló külön fejezetek eleve-nébbé tették volna a hazánkban élő és dolgozó nagyok alakját, közelebb hozták volna hozzánk érett, teremtő egyéniségüket és értékesebbé tették volna hajlott koruk fáradt munkásságát is. Itt kell egyébként azt is megemlítenünk, hogy éppen a szerzőtől, az idei nagysikerű kiállítás rendezőjétől ért váratlanul Kupeczky újbóli felbukkanása a magyarországi festéssel történetének keretében. Nem magyar, tudjuk, nem is magyarországi, szerző tudja legjobban —, ne essünk hát vissza és álljunk ellent a kísértésnek, ne fogjuk ismét csak Mányokival egy kalap alá, pláne közös magyarországi hatásukat emlegetvén.

A nagy művészek után vessük fel a kis mesterek problémáját is. Véleményünk szerint a nagyokról szóló külön fejezetek könnyebbé tették volna a kis, helyi, városi-polgári, falusi-nemesi igényeket kielégítő festők helyének kijelölését is a fejlődés folyamatában. Vajon nem lett volna-e itt, a kis festők helyi csoportjairól szóló külön fejezetek keretében, kiváló alkalom a magyarországi alacsonyabb színvonalú, a népi művészet területével érintkező, oly sokszor nemcsak egyszerűbbnek, hanem józanabbnak, sőt a szellemtörténeti korszakban magyarabbnak mondott művészeti gyakorlat konkrét példákon való precíz vizsgálatára? Hogyan vélekedik szerzőnk a külföldi eredetű hatásokra keletkezett kompozíciók »sematizmusának« és az itt kétségtelenül jelentkező provincializmusnak a viszonyáról? Nem tartja-e ebből a szempontból túlzásnak a — nomen est omen — Falusy Zsigmondra alkalmazott jelzőjét, amely szerint ebben az

érdemes mesterben »a századforduló egyik legjelesebb és legvonzóbb magyar festőjét« kell tisztelnünk. Tisztában vagyunk az attributumok relativitásával, azonban ennek ellenére helyesnek tartanók, ha olyan terminológiát használunk, amely elég széles skálán mozogva adná meg minden művésznak a magáét. És általában azoknak a kis helyi mestereknek az esetében, akiről »nem tudunk közelebbit mondani« és azoknak a műveiknek az esetében, amelyeknek »keletkezési körülményeiről jóformán semmit sem tudunk«, vajon nem lett volna-e helyes a külföldi minták, például grafikus előképek után kutatni, nem utolsósorban éppen ennek a hazai művészeti gyakorlatnak az egyetemes művészet történetébe való bekapcsolása céljából? Itt kell rámutatnunk arra is, hogy ha már tárgyaljuk az ország nem magyar népeinek, azaz nagyrésztben a görögkeleti egyháznak a művészetét — bár említjük e kutatási terület szinte töretlen voltát —, ezt mégsem tehetjük úgy, hogy ne vessük fel a sajátos magyarországi színezet problémáját, még akkor is, ha a kérdés felvetésénél messzebbre és mélyebbre nem juthatunk.

Sorra kell most vennünk a disszertációnak a tárgyalt emlékek tematikájára vonatkozó problémáit. A barokk művészet ikonográfiája, egyházi és világi tematikájának ismerete és értelmezése az utolsó negyedszázad kutatásai révén nagy léptekkel haladt előre. Különösen mióta az ikonográfia nagy francia specialistája, Émile Mâle a középkori franciaországi egyházi művészet emlékeinek feldolgozása után rátért a tridentin zsinatot követő korszak latin-európai országai egyházi tematikájának feldolgozására, és mióta — felesleges hazai kutatásunk hátrányára szerénykednünk — Pigler Andor a barokk stílusokorszak világi tematikáját kiterjedt anyaggyűjtéssel és elmélyedő forrásmagyarázattal állítja össze egy olyan repertórium keretében, amely a következő esztendőkre egy nagy összefoglaló feldolgozás körvonalait vázolja fel. A barokk művészet ábrázolásainak köre valóban távoli irányokból eredő és messze területekre ágazó tematikát ölel fel. Az antik mitológia, a skolasztikus és misztikus allegóriák, a keresztény biblia, a reneszánsz szimbólumok, az irodalmi és történelmi témák gazdag ábrázolási anyaga éppen a barokk idejére jut el fejlődésének utolsó fejezetébe. A XVIII. és XIX. század fordulóját követően egyrészt a haladó régi tematika hosszú vegetálásának korszaka következik, másrészt a születő új ikonográfia első csirái indulnak fejlődésnek. Mindezt azért bocsátottuk előre, mert a tárgyalt korszak tematikájára éppen az a jellemző, hogy anyagának tetemes része hagyományon alapszik, elmúlt korok elhasznált ikonográfiai típusait hordozza magában, és valóban joggal beszél szerzőnk e tematikával kapcsolatban többször is közhelyekről. De éppen mert hagyományos, átörökölt, megszokott, jólismert képtípusokról van szó ebben az időben, azért viszont nem oszthatjuk szerzőnk ugyancsak sokszor hangoztatott jelzőit a »homályos« ábrázolásokról, vagy például a sümegi Maulbertsch-freskókon a »nehezen kibogozható teológiai összefüggések szimbolikus ábráiról«. Ha a történetiség szempontjából nyomon követjük egy ilyen nagy kép-együttes tematikai programjának útját, nem ezekre az eredményekre jutunk. A megrendelő főpap vagy főúr, a programot megszerkesztő író vagy tudós, a magát a művet megalkotó művész kétségtelenül tisztában volt vele, hogy mit és hogyan kíván ábrázolni és ábrázoltatni. De nemcsak az egyházi művészetben, a püspöki székes-egyházak nagy falképei vagy a falusi templomok kis oltárképei készültek így, hanem a világi művészetben a városi paloták és falusi kastélyok termeinek festett díszei is. Nem valószínű, hogy e termek urai érthetetlen alakzatokat kívántak volna maguk körül a falakon látni. De ha tovább megyünk és az uralkodó osztályokhoz tartozók és ideológusaik köréből kilépve a barokk freskók tényleges közönségének széles rétegei szempontjából vizsgáljuk meg e tematika sorsát, akkor sem oszthatjuk szerzőnk felfogását e kép-típusok egykorú hatásáról, hogy említett példánknál maradjunk, nem tételezhetjük fel, hogy a sümegi parasztok nem ismerték volna fel a Három királyok imádását, vagy más hasonló, még a népi játé-



kokig is lejutott ősi vallásos ábrázolást. Hiszen még a főoltár felett lebegő Hit alakjára és más, unos-untalan ismételt jelképes hölgyekre is ráismerhetett néhány szentképekkel illusztrált imakönyvet forgató és sok búcsújáróhely fogadalmi képekkel zsírfolt templomában megfordult asszony. És vajon amikor a falu népét először eresztették be az újonnan kifestett templomba, nem magyarázta-e meg az uraság kegyes bőkezűségét hirdető képek értelmét az a papság, amely — mint szerzőnk oly sokszor írja — éppen a művészetet keresztül akart a népre hatni? Tévedés ne essék, mi nem azt feltételezzük, hogy a sümegei parasztokat mennyi boldogság fogta el és ragadta magával Maulbertsch finom későbarokk színharmóniáinak láttán, hanem csak azt, hogy az őket körülvevő, tarka képekben ráismertek azokra a sokszor tanított, prédikált, elbeszélte bibliai történetekre, amelyekkel kis gyermekkoruk óta nem egyszer kenyér helyett mint isten ígéjével jóllakatták őket. És azt sem feltételezzük, hogy a nagy festészeti együttesek valóban bonyolult programjaiban foglaltatott szellemes vagy tudákos összefüggéseket felfogta vagy megértette volna a nép. Ezt a programok szerkesztői nem a tanulatlan alsóbb rétegek, hanem a közönség művelt felsőbb rétegei számára eszeltek ki, mint ezt a nyomtatásban is közzétett példák is tanúsítják. Summa summarum, ha a tematikáról beszélünk, akkor se felejtjük el, hogy a művészet közönségét osztályokra tagolt társadalomban sohasem képzelhetjük el egységesnek. A barokk művészetnek is volt olyan tematikája, amelynek egy részét csak a főpapok, főurak, más részét a nemesek, polgárok értették meg, de volt olyan része is, amelyet a parasztok is felfogtak mint ismeretes bibliai eseménynek vagy tiszteletben álló szent alakjának közérthető ábrázolását. És itt is alkalmazhatjuk, ebben az esetben nem a jelenre, hanem a múltra, a lenini megfogalmazást: »azt, ami számunkra elavult, ne tekintsük elavultnak az osztály, a tömegek szempontjából«, pláne a történeti távlatban. A barokk művészet tematikája semmivel sem homályosabb, mint a reneszánsz művészeté, nem bonyolultabb, mint a gótikus művészeté, nem szimbolikusabb, mint a román művészeté. És vajon mi a véleménye szerzőnknek a barokk korszakának elmúltja után, a klasszicizmus világos, hívős, ésszerű eszményeket tisztelő korszakában a Canováótól Ferenczy Istvánig bőségesen burjánzó allegorikus figurák közérthetőségéről?

A tematikával kapcsolatos problémák közé tartozik a szerzőtől »történetinek« nevezett ikonográfiai típusok kérdése is. A magyar szentek ábrázolásainak értelmezésével kapcsolatban helye lett volna arra is felhívni a figyelmet, hogy miképpen alakította az uralkodó osztályok történetiszemlélete például a középkori magyarországi ikonográfia marcon, vitéz Szent Imrét éppen a XVIII. századra a neobarokkig élő méla levontévé, nem éppen a szerzőtől emlegetett »történeti hitelességre való törekvés«, hanem a túlvilág felé forduló vallásosság jegyében. De több óvatossággal kell értékelnünk Dorfmeisternek Zrínyi Miklós hősiességét magasztaló freskóját is, hiszen ha az egykorú szemlélő a szigetvári kupolára emelte a tekintetét, a még oly egyszerű halállal is végződő régi vereséggel szemben ott látta az új győzelem, a birodalmi seregek Szigetvárat felmentő diadalának ábrázolását. Vajon nem kell itt arra is utalnunk, hogy Prayék történettudománya a hazai múlt sok értékes adatának kutatásával a Habsburg-monarchia politikai céljait kívánta szolgálni?

Vége itt kell megemlítenünk a szerzőnk szerint az egyházi festészetbe »becsempésztett« és »népi elemeket« tartalmazó freskó-partiek problémáját is. Nem mondhatjuk ezeket »a műfajtól függetleneknek«, hiszen az egyházi művészetből, az ókeresztény művészet, sőt — horribile dictu — az antik vallások művészeiből sem hiányoztak sosem a hasonló motívumok. Megleljük ezeket a barokk stílus nagy római korszakában is, és nem álltak ezek ellentétben az eredeti célkitűzésekkel sem, sőt talán nem túlozunk, ha ezeket is csak alapjukat segítő felépítmény-részeknek tartjuk. Láttukon volt miben közvetlenül megkapaszkodnia a teológiaiag

tanulatlanabb hívőnek, és így nem egyszer éppen a zsánerszerű motívumokon keresztül juthatott fel oda, ahová éppen az egyház — mint szerzőnk sokszor leírja — mint a világi célok ideológiai harcosa, magával kívánta ragadni.

E problémák után elérkeztünk azokhoz a kérdésekhez, amelyekre szerzőnkől disszertációjának félreérthető vagy nem eléggé kifejtett és megmagyarázott passzusai miatt, világosabb és határozottabb feleleteket kell kérnünk. E kérdéseket régi hangzású, de új szemléletű kifejezéssel a tárgyalt korszak művészeti stílusproblémáinak nevezhetnénk. Előljáróban azt is meg kell jegyeznem, hogy általában nem valóságos ellentmondásokról, csak azoknak ható kifejezésekről és megfogalmazásokról van szó. Éppen ezért egyszerű és könnyű lesz a szerzőnek kielégítő és megnyugtató válasszal szolgálni élesen exponált és erősen pointírozott kérdéseinkre.

Magyarázza meg a szerző, hogy ha Troger, aki »a feltörekvő polgárság racionálisabb szemléletének« képviselője, és a »világos szervezetre« és »értelmes ábrázolásra« törekszik és mint ilyen a bécsi akadémia reprezentánsa, akkor hogyan lehet ugyancsak Troger az »allegorikus stílus« képviselője is, és hogyan lehet a pálosokkal kapcsolatban haladó momentumként említeni, hogy »nem tartoznak kizárólagosan a bécsi akadémikus irányzat körébe«? Fejtse ki a szerző, hogyan viszonylik a Troger-féle Új a Maulbertsch-féle Új-hoz és fogalmazza meg világosabban, hogyan fogja fel magának Maulbertschnek például sümegei mesterművében a Régi és az Új dialektikus egységét! De fejtse ki azt is, hogyan áll a forma és a tartalom egységének kritériuma Maulbertsch sümegei freskóinak esetében és hogyan viszonylik ez az egység a pápai freskók esetéhez?

Rátérve így a későbarokk és koraklasszicizmus viszonyára, hogyan nevezhetjük Hauzinger és Fischer műveiben a »klasszicizmusba hajlást« egy »a haladással szemben álló világ« tükrözésének, akkor, amikor Maurer oeuvrejében a klasszicizmust éppen ellenkező értelemben magyarázzuk? — Tisztázza a szerző Kazinczy »gondolkodó« művészenek problémáját! Kazinczy egyrészt azt mondja, hogy a művész gondolkodjon is, de mi tudva tudjuk, hogy a barokk mesterek, Rubens, Bernini és nem utolsósorban Maulbertsch is gondolkodott akkor, amikor alkotott. Másrészt azt kívánja, ugyanakkor és ugyanott, hogy a festő egyben költő is legyen, és mi azt is tudjuk, hogy Davidot is (szerencsére: az ő, a francia forradalom és a mi szerencsénkre) nem egyszer ragadta el hatalmas művészi képzelete, továbbá, hogy Polláck Mihály architektúrájának ugyancsak megvan nemcsak a ritmusa, hanem melódiája is. Köthetjük-e hát a gondolkodó művész típusát Kazinczy és kortársai nyomán a klasszicizmus vagy bármely más stílus művelőjéhez?

Magyarázza meg a szerző azt a látszólagos ellentétet, amely a szerinte »a racionalizmus irányába hajló« — mi mindenesetre inkább azt mondanók, hogy a klasszicizmus esztétikájának divatját követő — főpapok magatartásában mutatkozik. Ezek ugyanis a legélesebben szembeálltak II. József valóban racionalizmus eszményei szerinti politikájával és következképpen az egyházpolitikában a jozefinizmussal. A pápai freskók mecénása, Esterházy egri érsek tiltakozik a legerősebben, amikor a korszaki államrezón értelmében kimutatást kérnek tőle egyházmegyéjének gazdasági viszonyairól. A szombathelyi freskókban Maulbertsch barokk színvázatai után Winterhalder klasszicizmust hozó stílusát örömmel üdvözlő Szily püspök oly nagy mértékben nem teszi magáévá a racionalizmus monarchiájának felvilágosult abszolutizmusát, hogy az egész püspöki karban egyes-egyedül ő vonja kétségbe még a magyar királyok sok százados placetum regiumát, a pápai bullák kihirdetése királyi jóváhagyásának jogát is, nehogy a világi érdek az egyházzal szemben érvényesüljön.

Fejtse ki a szerző, hogyan egyeztethető össze e főpapok művészetpártolása és a császárnak az egyházi pompát tiltó rendeletei, továbbá hogyan egyeztethető össze újból csak e főpapok racionalizmus felé hajlása, a bár klasszicisztikus stílusú, de változatlanul nagyarányú és



magával ragadó hatásra törekvő építészeti, szobrászati, festészeti tevékenységükkel?

Tisztázza a szerző a rokokó stílus fogalmának értelmezését, mert egyszer mint a »hanyatló feudalizmus művészetét« és »a régi életforma felbomlásának tükrözését«, másszor mint »a polgárság eszményei felé vezető átmenetet« említi. Ugyancsak nem világos és így magyarázatra szorul az, hogy ha Monok és Pétervásár rokokója »az új, a haladó« érvényesülése, akkor hogyan állunk Schönbrunnal?

E stílusproblémáinkat összefoglalva helyesnek tartanók, ha szerzőnk disszertációjában határozottabban kifejezésre juttatná a későbarokk, a koraklasszicizmus, a rokokó és copf stílus sajátos jegyeit, a tárgyalás folyamán sorra kerülő és megfelelő stílusok kategóriáiba tartozó emlékek szemléletes elemzésében. Még egyszer ismételjük e problémák felvetésekor előljáróban mondottakat, a kérdéseket és feleleteket a disszertáció nem eléggé világos passzusai tették szükségessé, és előre tudjuk, hogy a dialektikus szemlélet alapján álló szerző ugyanúgy meg fog rá felelni, mint jómagam is tenném.

A disszertáció egyes terminológiai problémáit a készülő könyvről írott lektori véleményemben tárgyaltam, ezekre itt kitérni nem tartom szükségesnek. Csak egyetlen, mert legényegesebb, észrevételemet kell most megismételnem. Még egyszer visszatérve a barokk freskók zsánerfiguráira, le kell szögeznünk, hogy ezek semmivel sem inkább mondhatók »valóban realista« motívumoknak, mint akár egy bibliai jelenet vagy akár egy allegorikus alak. A realizmus, ezt sosem ismételtük eleget, nem a tematikától függ, hanem a forma és tartalom egységén múlik. Donatello híres parasztos típusú Krisztusa nem kevésbé realista mű, mint Meunier Teherhordója.

Opponensi véleményünk összefoglalásaképpen meg kell állapítanunk — mint ez a mondottakból egyébként nyilván eléggé világossá is vált — hogy a szerző, mint ezt művének első kötetében is tette, feldolgozásában a marxista művészettörténeti tudomány szempontjait igyekezett érvényesíteni. E törekvése, monográfia-íródalmunknak ismertett körülményei között nagy, komoly és nehéz vállalkozás, s eredményétől nem tagadhatjuk meg az érdemes kísérlet megtisztelő nevét. Ha a történetiség új értelmezése, mint említettük, nem is annyira történeti bevezetéseket, mint amennyire a művészeti felépítmény tárgyalásában a történeti alap állandó érzetét kívánta volna is meg, ezen a téren is nem egy helyütt eredményeket ért el. Tárgyalását ismeretlen műemléki és levéltári anyagot feltáró kutatások értékes eredményei teszik teljessé, gazdag adattára és teljességre törekvő bibliográfiája tanúsítja ezt. A szóban forgó korszak festészetének történeti területeire és válaszlatlan kérdéseire való utalásai igen ösztönzően fognak hatni a további ilyen irányú kutatásokra.

Garas Klárát, a hazai és külföldi régi festészettel foglalkozó számos tanulmányának méltó folytatását jelentő kandidátusi disszertációja alapján, a művészettörténeti tudományok kandidátusává való minősítésre javaslom.

#### GARAS KLÁRA VÁLASZA AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE

Engedjék meg, hogy opponenseim véleményére válaszolva a mindkét részről felvetett kérdésekre egyben, összefoglalóan reflektáljak s a felmerülő problémákat összefüggésük, fontosságuk sorrendjében tárgyaljam.

Mielőtt azonban rátérnék azokra a részekre, amelyek úgy érzem, választ kívánnak, szeretném nyomatékosan kiemelni, hogy számos észrevételt, javaslatot igen hasznosnak, megszívlelendőnek találtam, s jó néhány probléma helyesebb megvilágításához kaptam segítséget, a kérdések egy részében véleményükkel egyet is értek. Indokoltnak érzem pl. Pigler kartárs megjegyzését a dokumentumokra, a közölt levelekre vonatkozóan, ezek valóban függelékként, utólagos ráadásul kerültek a kötethez. Osttom Vayer Lajos nézetét, hogy Maulbertsch hatását

a hazai kis mestereken behatóbban kellett volna érzékelteni, a balatonkeresztúri, taranyi, celldömölki példa, amelyet könyvemben említék, tényleg nem elég. Egyetértek avval is, hogy a magyar szentek ábrázolásával kapcsolatban helyes lett volna a Szent Imre-típus módosulásának ismertetése. Érzem azt is, hogy a magyarországi nem magyar művészetek, közelebbről pl. a görögkeleti egyházi festészet esetében szükség lett volna a hazai színezet problémájának felvetésére, ha ezt, miként Vayer kartárs is rámutatott, »a kutatási terület szinte töretlen volna« rendkívül nehezé is teszi.

Rátérve most már a problémákra, vitás részekre, mindkét opponensemnek egyik első megjegyzése a disszertáció tagolásával, szerkezetével kapcsolatos. Utalnak mindketten arra az eltérésre, amely a XVII. századi magyarországi festészetet tárgyaló kötet műfaj szerinti felosztása és a jelen kötet történeti jellegű periodizációja közt mutatkozik. Ennek az eltérésnek két oka van. Az egyik magában az anyagban rejlik. Az első kötetnek, a XVII. századi hazai festészetnek emléktárhelye zömében elpusztult. Elemezhető, a fejlődés sorrendjébe állítható művek hiányában meg kellett elégednünk a műfaji vagy rendeltetésszerű tagolással, tehát pl. egyházi-világi festészet beosztással stb. A XVIII. században egészen más a helyzet. Az emlékek igen nagy számban maradtak fenn, s így módunk van arra, hogy a művek során fejlődésében tekintsük át festészetünket, s valóban történetét, időbeni szerves alakulását mutassuk be. Ezért választottam, s úgy érzem helyesen, ezúttal a történeti periódusokra osztást. Ezen belül természetesen lehetséges, sőt szükséges a további tagolás, alfejezetekre osztás. Az első kötettől való tagolásbeli eltérésnek másik oka inkább csak technikai. A disszertáció szövegében még nincsenek meg azok a részlettagolások, alcímek, amelyek a XVII. századi kötet nagyobb differenciáltságát adták, amelyek azonban a XVIII. századi kiadványból sem fognak hiányozni. Konkrétan tehát, a XVIII. századi magyarországi festészetet tárgyaló könyvben, mint ahogyan a szövegben máris különvált, cím szerint is meglesz a műfaji, egyházi-világi festészet, külföldi művészek, hazai mesterek stb. fejezetbeosztás.

A disszertáció tagolásában, most már közelebbről periodizációjában az opponensek egy-egy további problémát látnak. Pigler kartárs a második, 1740—1770 szakaszban foglaltak egy részét érzi ebből a szempontból hibásnak. »... a szerző túl korán, már Mária Terézia uralkodásának kezdetén kívánja a felvilágosult abszolutizmus törekvéseit kapcsolatba hozni a festészettel.« A század utolsó harmadával kapcsolatban, mint mondja, ez nem lett volna kifogásolható. Hogy világosabban értsük miről van szó, idézem a kérdéses részt a szövegből: »Ez a törekvés, mely művészetükben a barokk szerkezetbe bizonyos egyszerűsödést, tárgyilagossább kifejezőmódot, nyugodtabb s valóságosabb formaadást, mértéktartóbb építészeti elrendezést hoz a feltörekvő polgárság racionalisabb szemléletének érvényesülésével, a világi hatalom megerősödésével függ össze.« Majd az abszolutizmus törekvéseinek jellemzése után: »Az a barokk festészet, mely még megfelelt az abszolutizmus korábbi, primitív szakaszán, pl. I. Lipót korában, nem támogathatja eredményesen az ún. felvilágosult abszolutizmus törekvéseit. Éppen ezek az új törekvések jelentkeznek bizonyos mértékben — olykor öntudatlanul, olykor megrendelésre — az akadémiai festők, Troger, Gran és mások műveiben. Természetesen ez a fejlődés fokozatos, lassú, olykor csak egy-egy speciális jelenségben, majd a témaválasztásban s végül a témák megfogalmazásában mutatkozik.« Az észrevételekkel kapcsolatban szeretném a következőket felhozni. Állításomat nem általában az egész korszakra s annak minden tényezőjére vonatkoztattam, hanem csupán a bécsi akadémia által képviselt hivatalos irányzatra. Semmi esetre sem kapcsoltam bele pl. Maulbertschet, aki, mint azt a 62. l.-on idézem is, az akadémiaival és a hivatalos irányzattal határozottan szembenállt. Eredeti különönek, »origineller Sonderling«-nek tartották, akinek különössége, merészsége az ifjúságnak inkább ártalmára, mint hasznára válna. Nem is lett soha az akadémia pro-



fesszora. Abban a kérdésben viszont, hogy jelentkezhettek-e az új törekvések a művészetben Mária Terézia uralkodásának elején, tehát korábban, mint ahogyan az államvezetésben határozott formát öltöttek volna —, az a meggyőződésem, hogy ez igenis lehetséges. Ugyanazok az erők, ugyanazok a változások hozták létre a művészetben az új irányt, mint amelyek szükségképpen a politikai életben is fordulathoz vezettek. A szellemi mozgalmak, a művészetek olykor előtte járhatnak a konkrét politikai változásoknak s éppen előttük járva mozdítják elő azok létrejöttét. A francia enciklopédisták írásai, David képei a francia forradalom szellemében szólnak még jóval a Bastille lerombolása előtt. Gran, Troger és a bécsi akadémikusok művészete határozottan különbözik a közvetlen elődök művészetétől. E változást, az újat művészetükben annál is indokoltabb a társadalmi és szellemi változásokkal kapcsolatba hozni, mert a fentiekben vázolt sajátosságok kiválóan alkalmasak arra, hogy a régítől eltérő új célkitűzéseket kifejezzék. Igen jellemző, hogy a következő periódusban Winckelmann, a klasszicizmus apostola, aki ellenszenven fordul el a barokk-rokoko festészettől, Daniel Granról pl. elismeréssel nyilatkozik. Trogerrel kapcsolatban is az »igazak, nyugalmasak, jöttek, tehát éppen nem jellegzetesen barokk sajátosságokat emelnek ki a kortársak. Az államraison pedig még korábban, már az akadémia újjáalapításánál, 1725-ben is határozottan érvényesül. A VI. Károlynak benyújtott memorandum érveit francia példára nagyon világosan mutatnak rá a művészetek és az állam java, sőt a gazdasági virágzás kapcsolatára is.

A periodizációs kapcsolatos másik problémát Vayer kartárs veti fel. Véleménye szerint helytelen, hogy az első két korszak elfogadott periodizációjával szemben a harmadikban új korszakot konstruálók, és ezt a nemzeti megújodás periódusának, korszakának nevezem. A harmadik periódus, a század utolsó tizedeinek különválasztása, az 1770-körüli korhatár azonban egyáltalában nem önkényes konstrukció, hanem a történelemben és irodalomtörténetben is alkalmazott és indokkal alkalmazott szakasz. A korszakolásnál, az 1711—1740, 1740—1770, 1770—1800 szakaszok elválasztásánál igyekeztem olyan határvonalat találni, amely a történeti fejlődésnek és a művészetnek is legjobban megfelel. A festészet anyagát vizsgálva a negyvenes, illetve hetvenes években bekövetkező jelentős változások miatt indokoltnak láttam, hogy e korszakokat külön-külön fejezetben tárgyaljam.

A kérdés lényege, mint az Vayer kartárs hozzászólásából kitűnik, nem is annyira az évszám-határ, mint inkább az utolsó periódus tartalma és jelentősége. Azt mondja Vayer: »Ami a harmadik korszakot illeti, a nemzeti megújodásnak nevezett periódust, itt sem érthetünk egyet a szerzővel... egyelőre festészeztől szülő monográfiában e korszakot már így nevezni még korainak kell tartanunk.« Ellenvetése: »Ha vigyázó szemünket például Párizsra vetjük és David művészetének analógiáját idézzük.« Az osztrák, cseh-morva analógiákat idézve a záróképet túl optimisztikusnak tartja. Véleményével, de érvelésével sem tudok egyetérteni. Kétségtelenül rendkívül fontos a külföldi analógiák számbavétele, s a magyarországi festészet történetét nem tárgyalhatjuk a külföldi művészet figyelembevétele nélkül. De nem vezetne helyes eredményre, s érzésem szerint történeti-telenség módszer lenne, ha a külföldi művészet szémszögéből értékelnénk a magyart, s a hazai festészet fejlődését nem az adott történeti és társadalmi viszonyokhoz, hanem a francia vagy akár az osztrák-cseh eredményekhez mérnők. Alapjaiban mások a történeti adottságok az 1780-as években Franciaországban s mások Magyarországon, más módon, más eszközökkel harcolnak a haladásért Párizsban és idehaza. Nálunk ekkor még nincs polgári forradalom, csak Martinovics-féle »összeesküvés«, s olyan művészeink sincs, mint J. L. David. Mégis, úgy gondolom, indokolt a XVIII. század utolsó harmadában megújodásról, nemzeti megújodásról beszélni, s indokolt közelebbről a festészet fejlődését tekintve is. Az 1770-es évektől egyre inkább túlsúlyra jut művészetünkben az új, tematikában, kifejezőmódban egyaránt.

Megváltoznak a megrendelő rétegek addigi viszonyai, s döntően megváltozik az egyházi és világi művészet aránya. Új stílus, a klasszicizmus veszi át a vezetőszerepet. Kialakul a művészeti közvélemény, létrejön a hazai művészeti kritika, esztétika. Csupa új jelenség, valóban »a dolgok új rendje kezdődik«.

Még egy szót a Vayer által túl optimisztikusnak minősített záróképről, amelyben lényegében az itt vázoltakat fejtem ki bővebben. A hetvenes, nyolcvanas években a művészetek fejlődése s általában a megújodás szempontjából a helyzet sokat gérőnek, reménydúsnak látszott. A XIX. század eleji helyzetkép azonban már valóban nem ilyen derűs. Csak hogy közben a francia forradalomra bekövetkező reakcióval sok minden megváltozott, az ígéretek, reményekből kevés vált valóra. Hogy csak egyetlen, tárgy körünkbe vágó példát idézzek: Mária Terézia és II. József Ratio Educationis értelmében a magyarországi iskolákba bevezették a rajzoktatást s kötelezték az iparosokat a rajztanulásra, minthogy »ez által a hazai művészek és bizonyos iparosok abba a helyzetbe kerülnek, hogy munkájukat több előnnyel végezhetik«. 1806-ban ezt a rendelkezést visszavonják, az általános rajzoktatást megszüntetik.

A tagolással, felosztással kapcsolatban kell még foglalkoznunk Vayer Lajosnak a mű szerkezetét illető néhány kérdésével is. Előljáróban meg kell említenem, hogy tökéletesen egyetértek vele abban, miszerint »A pusztá közlés, az egyszerű leírás, a részletes elemzés, az érdemleges értékelés széles skáláján az emlék történeti fejlődésbeli fontossága kell hogy határozottan megszabja tárgyalásának jellegét.« Ez helyes követelés, igyekeztem is neki eleget tenni, sajnos azonban a gyakorlatban erre nem mindig adódott mód. Az emlékek méltatásánál, tárgyalásánál ugyanis döntő körülmény volt, hogy láthattam-e az illető művet, volt-e róla fényképem, esetleg csak leírásom, vagy éppen semmi. Meg kell itt említenem, hogy különösen a fényképek hiánya rendkívül megnehezíti az ilyen-fajta feladatok megoldását.

Vayer kartárs a disszertáció szerkezetével kapcsolatban helytelennek tartja, hogy a falfestészet tárgyalása az összes többi műfajét messze meghaladja. »Nemcsak az oltárképfestészet szorul így túlságosan háttérbe — írja —, hanem éppen a világi műfajok, így elsősorban az arcképfestészet«, különösképpen a pasztell- és miniatűr-festészet. Ha a falfestészetet műfajnak fogjuk is fel, mint Vayer teszi — már pedig ez nem helyes — akkor sem állíthatjuk így egyszerűen szembe vele a világi műfajokat, mert hiszen egyházi és világi falfestészet egyaránt volt. A falfestészet túlsúlyát illetően hadd idézzem Pigler kartársnak az opponensi vélemény bevezetőjében mondott szavait a Gesamtkunstwerk-ről, arról, hogy a korszak különösképpen egységbefoglalta a különböző művészeti ágakat, építészetet, szobrászatot, festészetet. Ebben az értelemben, mint az épületet egységre foglaló belső dekorációnak, különösen nagy szerepe volt a XVIII. században a freskónak. A XVIII. századi Dél-Németországban, Ausztriában s Magyarországon is a templomokat, kolostorokat, palotákat díszítő, egységes program szerint készült nagy freskóciklusok a legjelentősebb művészeti feladatok, s e területen működő nagy mesterek kivétel nélkül elsősorban freskófestők. Az önálló táblaképfestészet jelentősége csupán az általunk tárgyalt utolsó korszakban növekszik meg, de Magyarországon még akkor is elmarad arányaiban s jelentőségében a falfestészet mögött. Igyekeztem arra is rámutatni, hogy Magyarországon a freskó igen gyakran kiszorította az olajfestésű oltárképet, számtalanszor az oltárarchitektúrát, sőt a szobrokat is pótolta. Az adatok szerint több, mint négyszáz templomban, kápolnában, illetve kastélyban készült ebben a korszakban Magyarországon freskó, ami kétségtelenül rendkívül nagy szám, mintegy 50 esetben tudunk freskófestésű oltárképről stb. Ami a különösképpen számunkért pasztell-, illetve miniatűr-festészetet illeti, már csak azért sem ingathatják meg a tárgyalt, mintegy száz esztendőben a freskók hegemoniáját, mert éppen hogy csak a korszak utolsó éveiben jelentkeznek, akkor is csak elenyésző számban, túlnyomóan műkedvelők munkásságában. Kevesli Vayer kar-



társ az arcképfestészet méltatását. Jóllehet a portréról összefoglalóan és az egyes mestereknél részletesebben, külön-külön is beszéltek, egyetérték vele abban, hogy »néhány részletesebb elemzés és némi tipológiai csoportosítás« még elkelt volna. Nem hiszem azonban, hogy, mint ő írja, »a magyar polgári arckép első emlékei korai korszakának, a grafikával való gazdag kapcsolatainak intenzív feldolgozása kiváló alkalmat nyújtott volna arra, hogy a burzsoázia felemelkedését a hazai szerény viszonyok között szemléltesse...« stb. A századfordulóig készült arcképeknek csak igen kicsiny töredéke ábrázol polgárt (60 közt talán 10), túlnyomó többsége nemeseket. S a kérdéses korszakban, tehát 1800 előtt aligha beszélhetünk Magyarországon a burzsoázia felemelkedéséről. A változást, az újat a XVIII. század utolsó harmadának festészetében az egész anyag, tehát egyházi és világi, mennyezet- és táblaképfestészet (beleértve az arcképfestészetet) elemzésén keresztül igyekeztem bemutatni.

Vayer kartárs a disszertáció szerkezetével kapcsolatban még néhány további kíváncságot vet fel. Szerinte helyes lett volna a nagy mesterek magyarországi működését külön-külön fejezetekre tagoltan s azután a kis mesterek helyi csoportjait megint külön-külön fejezetekben tárgyalni. Munkámban a külföldi mesterek Magyarországi, a hazai mesterek, városi festők külön egységekben tárgyalva, különválasztva szerepelnek. Nem szeretném azonban a tagolásnál a »nagy mesterek«, »kis mesterek« tételeket alkalmazni, úgy érzem, hogy a tárgyalt XVIII. századi mestereket nem lehetne egészen pontosan ilyen alapon szétválogatni. A nagy és kis mesterek egyaránt szervesen beleilleszkednek a fejlődés változó menetébe. A változások, az új alakulása a nagyok — pl. Maulbertsch — művészetében egész határozottan, nagyon pregnánsan követi s mutatja az általános és egyetemes fejlődés útját. Vayer kartárs elgondolása ebben a kérdésben nem mindenütt teljesen világos számomra. Azt mondja ugyanis a nagy mesterekről szóló külön fejezeteket szorgalmazva: »Egy Mányoki Ádámról szóló fejezet szép konkrét példákon szemléltethetné a mester történeti helyét a magyarországi portrétradíció és a nemesi és polgári arckép-galériák fejlődésének folyamatában.« Mármost én az 1711-től 1740-ig terjedő első periódus egy harmadában Mányokival foglalkozom, konkrétan elemzem műveit, részletesen kifejtem a hazai hagyományokkal, a nemesi arckép-galériákkal (polgári ekkor nincs) való kapcsolatát, megpróbálom kijelölni helyét a magyar művészet fejlődésében. Ezért mondhatja azután másik opponensem éppen a Mányoki-résszel kapcsolatban: »minden adódó alkalommal találóan rámutat (már ti. a kézirat) a hazai sajtóságok mibenlétére.«

Ezzel egyszersmind Vayer kartárs következő ellenvetéséhez is szeretnék kapcsolódni, amely szerint »több és tartalmasabb« egybevetést kívánt volna a szerzőtől autopszia alapján ismert magyarországi, ausztriai, cseh-morvaországi analógiákkal. Az ilyen egybevetések valóban rendkívül fontosak, s ahol tudtam, igyekeztem is alkalmazni őket (Székesfehérvár, Mühlfraun, Maulbertsch korai művei esetében stb.). Szélesebb alapon, opponensemől felvetett autopszia útján ez azonban csak a kézirat benyújtása után, csehszlovákiai utammal vált lehetővé. Természetesen a tapasztaltakat igyekszem feldolgozni a megjelenő kötetben.

Vayer kartárs hangsúlyozza, hogy a nagy mesterekről szóló külön fejezetek könnyebbé tették volna a kis festők helyének kijelölését a fejlődés folyamatában. A magyarországi városok festészetét, a helyi képi műhelyeket munkámban külön, összefoglaló szemlében tárgyalom. Ezt a részt világosan különválasztom, s »A magyarországi városok művészetének vizsgálatát a nyugati határszélen kezdve« rendre veszem az egész országot ebben a vonatkozásban. A konkrét példákon való precíz vizsgálatra is számos esetben tettem kísérletet, többek közt pl. Kramer, Falkoner, Horváth, Stock s más festők műveinek tárgyalásánál. Azt kérdi Vayer kartárs: »Azoknak a kis helyi mestereknek az esetében, akikről nem tudunk közelebbit mondani, és azoknak a műveiknek az esetében, melyeknek keletkezési körülményeiről jórór-

mán semmit nem tudunk«, vajon nem lett volna-e helyes külföldi minták, például grafikus előképek után kutatni, a hazai művészeti gyakorlatnak az egyetemes művészet történetébe való belekapcsolása céljából? Természetesen az ilyen összefüggések feltárása, a külföldi mintaképek, metszetek felhasználásának kimutatása igen fontos, s disszertációmban számos esetben meg is történt (pl. a Schervitz—Gran, Dorfmeister stb.). De igen sok esetben, s éppen azoknál a mestereknél, akikről, mint Vayer idézi, nem tudunk közelebbit mondani, minthogy műveik nem maradtak fenn vagy nem láthatók s fénykép sem létezik róluk, természetesen esetleges mintaképeket sem tudtuk felkutatni.

Ebben az összefüggésben próbálok választ adni Vayer Lajosnak arra a kérdésére is, »Hogyan vélekedik szerzőnk a külföldi hatásokra keletkezett kompozíciók sematizmusának és az itt kétségtelenül jelentkező provincializmusnak viszonyáról?« A XVIII. század közepének hazai oltárfestészetét vizsgálva a disszertációban, megkísérlem összegezni néhány jellemző tematikai és formai sajátosságát. Ezt mondom többek közt: »Hazai oltárfestő mestereink kétségtelenül a barokk ábrázolásmód nemzetközi vívmányaihoz igazodnak, felhasználják az erős fényárnyék ellentéteket, a diagonális képszerkesztésben stb. adódó kifejezésbeli lehetőségeket, alkalmazzák a metszetek révén széles körben elterjedt kompozíciós sémákat, típusokat, ugyanakkor azonban sajátos felfogásuknak, egyéni törekvéseiknek is érvényt juttatnak. Önmagában az a körülmény, hogy a hazai oltárfestőknél igen gyakran metszet-mintaképeket, népszerű kompozíciós sémákat használtak fel, véleményem szerint még semmiképpen sem ok arra, hogy itt »kétségtelenül jelentkező provincializmusról« beszéljünk. Ugyanezeket a mintaképeket, Pittoni, Piazzetta stb. kompozícióit a bécsi mesterek, a legkiválóbbak, Troger, Maulbertsch és a kevésbé jelentősek is egyképp felhasználták, az ilyenfajta kölcsönzés a korban általános és természetes jelenség volt. Aligha bélyegezhettük tehát Dorfmeister, Schallert vagy más hazai festőt provinciálisnak azért, mert ugyanazokat a mintaképeket követi, mint pl. Maulbertsch. A kompozíció alkalmazásában, átformálásában sem járnak el a hazai mesterek okvetlenül másképp, mint a bécsiek. A bécsi Wagenschön pl. éppúgy redukálja, egyszerűsíti a kölcsönvett kompozíciót, mint a már említett hazai mesterek. Ha művészeti provincializmuson epigon utánzást, általános elmaradottságot, nagyon alacsony kvalitást értünk, akkor sincs okunk, úgy érzem, a magyarországi XVIII. századi művészetekkel kapcsolatban itt provincializmusról beszélni.

A tagolással, periodizációval, szerkezettel kapcsolatban feltett számos probléma után térjünk most rá az opponensek által érintett következő fontos kérdéscsoportra, a tematika kérdésére. Elhöz mindkét hozzászólónak vannak — részben egymásnak ellentmondó — észrevételei. A megjegyzések zöme a sümegi freskókkal kapcsolatos. A szövegében ezen a részen sajnos úgy látszik félreérthető, legalábbis mindkét opponensem — bár más más irányban — félreérti. Pigler kartárs úgy véli, hogy én nem tartom érdekesnek, fontosnak a képek tematikáját, tartalmát, Vayer kartárs viszont kifogásolja, hogy »homályos« ábrázolásokról, »nehezen kibogozható teológiai összefüggések szimbolikus ábrái«-ról van szó. Engedjék meg, hogy idézzem az eredeti szöveget. »Valószínűnek látszik, hogy Sümegben a meglehetősen bonyolult tematikát az elvont teológiai kérdésekben különösen járatos Bíró Márton püspök határozta meg s az ábrázolások kiválasztásában, elhelyezésében Maulbertsch az ő elgondolását követte. A képek kivitelezése, a mű felfogásmódja mutatja, hogy a fiatal mestertől lényegében távol állt az elvont, dogmatikus szerkezet, az egyházi szimbolika homályos szövevénye. A sümegi freskóknál nem a tematika ma már nehezen kibogozható teológiai összefüggése az érdekes, azt másutt is megtaláljuk. Jelentősége éppen abban rejlik, hogy a nem túlságosan érdekes dogmatikus szerkezetet a fiatal művész eleven élettél, valósággal tudta megtölteni.« Érzésem szerint Sümeg értéke, páratlan szépsége valóban a sajátosan vonzó, ragyogóan friss



előadásmódban, magával ragadó természetességben rejlik. A tematikai, pontosabban dogmatikai összefüggések értékelése, feltárása itt a művészi fejlődés szempontjából fontos, de nem elsősorban fontos mozzanat. Ezeknek a dogmatikai összefüggéseknek, a tematikának kidolgozása sokszor nem is a művész feladata volt, a festő gyakran készen kapta a szövevényes programot, amely az alakok öltözetére, korára, mozgására, attribútumaira is sokszor pontos utasítást tartalmazott. A program azonban még nem művészet, csak a megvalósítás teheti azzá, s éppen a megfestés módja az, ami Sümegen döntő jelentőségű.

A barokk program, illetve a homályosság kérdésével Vayer Lajos is foglalkozik. Helyteleníti az én »homályos« jelzőmet, s fejtegetésében arra az eredményre jut, hogy »a barokk művészetnek is volt olyan tematikája, amelynek egy részét csak főpapok, főurak, más részét a nemesek, polgárok értékék meg, de volt olyan része is, amelyet a parasztok is felfogtak.« Azt a megjegyzését azonban, hogy »Nem tételezhetjük fel, hogy a sümegi parasztok nem ismerték volna fel a Három királyok ábrázolását...« stb. a szöveggel kapcsolatban félreértésnek kell tartanom, én ugyanis azt írom: »Nemcsak ma, de nyilván a XVIII. században is homályos volt a sümegi híveknek a képek szimbolikus tartalma, de mindenki, aki a templomba lép, fenntartás nélkül élvezi a képek egyszerű s közvetlen meséjét...« Azt mondja Vayer: »A barokk tematikája nem homályosabb, mint a reneszánsz művészeté, nem bonyolultabb, mint a gótikus művészeté, s nem szimbolikusabb, mint a román művészeté. Egyenként talán ez így igaz lehet, azonban a barokk mennyezetfestést tematikája — s könyvemben konkrétan ezzel foglalkozom — homályosabb és bonyolultabb, mint a románkoré, homályosabb és szimbolikusabb, mint a gótikáé és bonyolultabb és szimbolikusabb, mint a reneszánszé. Engedjék meg, hogy erre néhány példát idézzek. Maulbertschnek egy metszetén egy alvó nő, egy faun, néhány gyermek, két öregasszony és egy katona csoportja szerepel. Nem hiszem, hogy a felirat nélkül bárki is kitalálná, hogy »egy nőt, aki fauni jeleneteket álmodik, néhány, az általános iskolai oktatásban részesült gyermek igyekezete felébreszt mély álmából. A Civadokás és Fjzszaka röpökör körülötte és egy ellenállhatatlan Hatalom meghiúsítja támadásait.« Vagy, hogy egy Sümeghez közelebb álló, egyházi példát idézzünk, az egyik műhfrauni mennyezetkép programja: »Isten egyháza, amelyet ő vérével váltott meg, amely egy soha meg nem dönthető sziklán alapítva, az ő hívőinek és a hozzá hűeknek érdemeinek kimeríthetetlen kincsét nyújtja az üdvözüléshez, s annak ellenségeit a mélységbe taszítja, és a négy egyházatya mellékelt képében szent örömben örvendezve az ő végtelen irtalmassága és jósága fölött örökkön örökké szemlélni reméli.« Egy kicsit körmönfont, az ábrázolás különben olyan, mint a sümegi nagy kupolakép. A XVIII. századi mennyezetképek tematikáját azonban nemcsak én tartom bonyolultnak. Ez volt a kortársak egy részének az észrevétele is. A század második felétől egyre többen fordultak szembe a homályos, szövevényes ábrázolásmóddal, és a haladás, az új érdekében elavultnak bélyegezték. Könyvemben idézem Metastasionak a bécsi egyetemi könyvtár mennyezetével kapcsolatos sorait: az ilyenfajta ábrázolások szerint legtöbbször valóságos rejtvények, holott arra kellene törekedni, hogy az ábrázolás az egyszerű néző is megértse. Ugyanilyen értelemben nyilatkozik a XVIII. század fordulóján a kortárs Füsslí is: »Művek, melyek túlnyomórészt rejtélyes alakokkal vannak megrakodva... csak kevés hatást gyakorolhatnak olyan szakértőkre, akik a művészeti alkotásokban többlet keresnek, mint optikai gyönyörűséget.« A barokk mennyezetfestést tematikájának bonyolult összefüggéseire, a sensus allegoricus, sensus mysticus, allegatio, allusio szövevényeire jól mutat rá egy nemrégien megjelent munka, Wilhelm Mrazek: Ikonologie der barocken Deckenmalerei c. műve.

Ehhez a problémakörhöz kapcsolódik és érzésem szerint ugyancsak rendkívül fontos, amit Vayer az egyházi festészetbe »becsempészt« és »népi elemeket« tartalmazó freskópartiek problémájáról mond. Kiindulásul idézem a

kifogásolt részt. A klasszicizmus kialakulásával, az új művészi követelményekkel kapcsolatban írom: »Kétségtelen, hogy a későbarokk vagy a rokokó mennyezetfestészet is bőséges alkalmat adott a festőknek... a valóság ábrázolására. A dél-német, osztrák, de a magyarországi XVIII. századi freskóműveken is gyakran találunk valóban realista, zsánerszerű, népi elemekben bővelkedő, ízes és valóság-hű mozzanatokot. Ezeket azonban inkább csak becssempészték a templomokba, kastélyokba, a realista mozzanatok Maulbertsch vagy más későbarokk festők műveiben a megrendelők eredeti célkitűzéseivel szemben, azokkal ellentétben érvényesülnek.« Vayer ezeket a mozzanatokot nem tartja a műfajtól függetleneknek, mert mint mondja, »az egyházi művészetből, az ókeresztény, sőt az antik vallások művészetéből sem hiányoztak sosem a hasonló motívumok«. Érzésem szerint azonban a kérdésnek ilyen felvetése aligha tartható helyesnek. Nem tárgyalhatjuk egyenlőségi jel alatt a barokk mennyezetfestményeket és az ókeresztény vagy éppen az antik vallások művészetét. Az alapján és lényegében különböző történeti helyzetben természetesen más és más a jelentősége a kérdéses mozzanatoknak. Az a körülmény tehát, hogy az egyházi festészetben máskor is előfordultak ilyen zsánerszerű, népi, sőt realista mozzanatok, semmiképpen sem jelenti azt, hogy ezek a XVIII. századi mennyezetfestést műfajával nem álltak ellentétben. Vayer szerint ezek a motívumok nem hogy nem álltak szemben az eredeti célkitűzésekkel, sőt ezek alapjukat segítő felelőtlényrészek voltak. De az alap ekkor már, a XVIII. században, a hanyatló, felbomló feudalizmus volt, amelynek elavult rendszerét az egyház igyekezett még mindenáron fenntartani. A valóság megismerését elősegítő realista törekvések nem az ellenreformációs egyházat, hanem a haladást támogatták, s egyáltalán nem hiszem, hogy a zsánerszerű, valóság-hű motívumokon keresztül oda juthatott volna a hívő — mint Vayer mondja — »ahová éppen az egyház, mint a világi célok ideológiai harcosa, magával kívánta ragadni«. Hogy ezt az egyház, az ellenreformáció egyháza is mennyire így látta, arra engedjék meg, hogy csupán Veronese jól ismert példáját idézzem. Lévi lakomája című képének éppen szánerszerű, oda nem illő, köznapi motívumai miatt idézte perbe őt az inkuizíció. Vayer hangsúlyozza különben, hogy ezek a bizonyos motívumok nem is tekinthetők valóban realista motívumoknak, nem jobban, mint egy bibliai jelenet vagy allegorikus alak. Mert mint mondja: »A realizmus... nem a tematikától függ, hanem a forma és tartalom egységén múlik.« Forma és tartalom egysége azonban a marxista esztétika értelmében önmagában még nem realizmus. A tárgyalt korszakban éppúgy, mint a jelenben, a realizmus kérdése elválaszthatatlan a témától, tartalomtól. Vayer azt mondja, hogy Donatello Krisztusa nem kevésbé realista mű, mint Meunier Teherhordója. A XV. században a realizmus még megnyilatkozhatott a Krisztus-témában, a XIX. századi realista azonban más szükségképpen nem Krisztust választotta ábrázolása tárgyául. A XVIII. században, a barokk mennyezetfestészetében a valóságot idéző, a mindennapi életet közelebb hozó, olykor népi motívumokat (nem lehet velük szembeállítani a bibliai jeleneteket vagy allegorikus alakokat, mert hiszen sokszor azok köntösében, ürügyén jelennek meg) előremutató, a haladást szolgáló, tehát valóban az egyház célkitűzéseivel szemben álló jelenségeknek tekinthetjük. Szeretnék ennek — az úgy érzem fontos kérdésnek — még néhány további momentumára is rámutatni. Idéznem kell ebben az összefüggésben Gérard de Laïressenek a XVIII. században népszerű festőkönyvét, amelyben hangsúlyozza, hogy a mennyezetképekhez csupán magasztos témák illenek, »mert — mint írja — mennyezeteken csupán isteneknek, szellemeknek, félisteneknek, angyaloknak s erényeknek s más hatalmaknak van helyük«. A német Wernernek a mennyezet- és freskófestést útmutatását tartalmazó, disszertáciomban is idézett szakkönyve (1781) határozottan kimondja: »A mennyezetkép végcélja az, hogy szemünket megtévessze, a mennyezetet mintegy felemelje s messze az épületen túl, az égbolttal láttassa



velünk. Nem értelmetlenség-e hát, ha a mester ide olyan történeteket mázol, melyek a földön játszódtak le... Az egyetlen elem, melyet a festő itt az ábrázolás színteré-  
ként választhat, a levegő... Nem is szabad hát neki más  
cselekményt választani, mint olyant, mint ami a levegő-  
ben játszódott le vagy ott lejátszódhat. Mindezek a  
szerzők tehát egyetértének abban, hogy a mennyezetekre  
nem valók zsánerszerű, földi jelenetek.

Rátérve most a további felmerült problémákra, első-  
nek egy terminológiai kérdést szeretnék érinteni. Pigler  
kartárs helyteleníti az »olaszos korabarokk« kifejezést a  
29. lap egyik mondatában. A mondat egészében így hang-  
zik: »Az olaszos korabarokk lázasan mozgalmas, illúzió-  
niztikus ábrázolásmódjával, a lényegében érzelmi, érzéki  
momentumokra épített, kavargó víziókkal szemben,  
Troger, Gran, Unterberger és társaik művészetét a világos  
szerkezetre, képszerű áttekinthetőségre, értelmes ábrázolásra  
való törekvése jellemzi.« Az olaszos korabarokk megjelölést  
én a Trogerék későbarokkjával szemben a nagyobb mér-  
tékben olasz hatás alatt álló ausztriai előzményekre,  
Rottmayrra, az Alzomontekra értem. Osztrák viszony-  
latban ezt, a későbbi, későbarokk fejlődéssel szemben  
aligha indokolatlan korabarokknak, s a nagymérvű  
olasz befolyás miatt olaszosnak jelölni. A kérdéses rész-  
ben én a bécsi akadémikus irányzat kibontakozását fejte-  
getem s így nem a magyarországi példákat idézem.  
A magyarországi emlékenyanyagban ennek a fejlődésnek  
nem minden fázisára találunk példát. Ami viszont az  
illuzionista festők »lényegében érzelmi, érzéki momen-  
tumai«-nak s Trogerék művészetének szembeállítását illeti,  
azt hiszem közelebbről nézve a dolgot ez is indokolt.  
Elsősorban arról van itt szó ugyanis, hogy mit ért el,  
milyen hatással volt a mű a szemlélőre. Elismerem, hogy  
Trogerben több az érzelme, mint a valóban perspektivikus  
mesterkedésekkel operáló Pozzo-követőkben. Csak az  
illuzioniztikus mennyezetképek hatása lényegében ér-  
zelmi, érzéki volt. Érzékcsalódás, megtévesztés volt az esz-  
közük, midőn a festett kupolákkal csaloa módon megnő-  
velték a teret, s elmosva valóságos és festett architektúra  
határát, az érzéki látomásokat a nézőhöz közvetlen közel  
hozták. Az illuzionizmus eszközeiről való fokozatos le-  
mondás, a képtér s az érthető cselekmény figurális ábrá-  
zolásnövekedése Troger és társai művészetében vélemé-  
nyem szerint a racionalizmus irányában előremutató,  
haladó mozzanat.

Pigler kartárs egy másik megjegyzése a főúri rokokóra  
vonatkozik. (Ezt a kérdést Vayer Lajos is felveti.) Miért  
mondtam, hogy »Az új, a haladó más irányból a világi  
művészet, a főúri rokokó területén érvényesült«, s ha a  
rokokó a hanyatló feudalizmus művészete volt, miképpen  
lehet ugyanakkor mégis az újnak is hordozója. Eredeti  
összefüggésében idézve a szöveget: »A rokokó, úgy, ahogy  
Franciaországban kialakult, a hanyatló, elbukó feudaliz-  
mus művészete volt. Kifejezője, tükrözője a régi élet-  
forma felbomlásának, engedmény az új vívmányoknak,  
átmenet a polgárság eszményei, szempontjai felé.« Semmi  
esetre sem mondanám, hogy a rokokó zsákutca, hiszen  
az újnak, a fejlődésnek számos csíráját hordozza. Konkrét-  
en a magyarországi főúri kastélyok rokokó tájképfesté-  
szetéről szólva azt írom: »Jóllehet ez a természetimádat  
telve volt szenvedéllyel s ámitással — mint ahogy a főúri  
remetelakok nádfonatú berendezése is párizsi vagy bécsi  
luxustermék volt —, mégis utat nyitott a fejlődésnek,  
a természet őszintébb s elmélyültebb ábrázolásának.  
A rousseau-i természetrajongás mellett ott volt a rous-  
seau-i társadalmi szerződés is s a rokokó idillel, a rokokó  
könnyedséggel felvilágosodás és hitetlenség, deizmus és  
ateizmus is utat talált Magyarországra. A feudális világ-  
nézet merev páncélján a feudális uralkodóosztály körében  
is résék támadtak, s e réséken keresztül, eleinte akarat-  
lanul, később egyre tudatosabban utat törtek a haladó  
polgárság eszméi és célkitűzései. Az új kialakulása, majd  
győzelme szempontjából okvetlenül fontos mozzanat az  
is, hogy az egyházi művészet túlsúlyával szemben a főúri  
rokokóban mindenütt a világi tematika érvényesül, s a  
Magyarországon addig szinte egyeduralgó bécsi hatás-  
nak versenytársa lesz a francia. Vidéki kastélyaink

— gondolok itt Edelényre, Monokra, Sárosszentmihályra  
stb. — zsánérábrázolásaiban, a kor magyarországi festé-  
szetének egészét tekintve, érzésem szerint mindenképp  
haladó, előremutató mozzanatokkal láthatunk. Ha szer-  
kezeti megoldásuk — a festett erkély mögött elhelyezkedő  
alakokkal — a XVIII. században Európában mindenütt  
alkalmazott észak-itáliai mintaképekre nyúlik is vissza, elő-  
adásmódjuk, kifejezésük, tartalmuk azért még nem  
kevésbé sajátos, egyéni és újszerű. A társadalmi kritikára  
szatírára számos példát találunk ezeken a festményeken,  
amelyek megkapó elevenséggel s nem minden humor nél-  
kül idézik a magyar nemesi rokokó világát s alakjait.  
Az edelényi, monoki freskók pufók dáiái, nyalka gaval-  
lérjai a Dorottya farsangi hangulatát idézik, s a sáro-  
sszentmihályi képeken a divatos élet bemutatása Kármán  
Módjának szellemével rokon. Új típusok, friss megfigye-  
lés, természetes és közvetlen ábrázolásmód jelentkezik  
itt világi festészetünkben, mindenképpen a fejlődésnek,  
az új kibontakozásának tanújeleként.

A rokokóhoz hasonlóan problémát lát mindkét oppo-  
nensem a kialakuló klasszicizmus értelmezése körül is.  
Pigler kartárs hivatkozik arra, hogy a klasszicizmus nem  
feltétlenül realitárból, mint a rokokó, s példaként Maul-  
bertschel, Krackerrel szemben Hubert Maurert idézi.  
A hanyatló régi nagy művészeit szembeállítva a születő új  
gyenge mestereivel könnyen az új járhat rosszul. Maurer  
gyenge festő volt, ez kétségtelen. De azért az a művészi  
elv, amelyet képviselt s megvalósítani törekedett, hala-  
dóbb, előremutatóbb s realitárból is volt, mint a késő-  
barokk mennyezetfestészet akkor már megmerevedett  
iránya. (»Maurer kissé száraz, keresetten méltóságteljes  
műveiben a kortársak az újat, a letűnő régivel való tudat-  
os szakítást üdvözölték, jelentősége ebben s nem elmé-  
lyült vagy magas színvonalú művészi előadásmódjában  
rejlik.« — írom ebben az összefüggésben.)

S itt mindjárt Vayer Lajosnak egy kérdésére is szeret-  
nék feleletet adni. Maurerrel kapcsolatban idéztem  
Kazinczyt, aki azt mondotta volt: »Maurer gondolkodó  
művész, nemcsak a kezével és a szemével művész, hanem  
a fejével is az. Azaz egyúttal költő is.« Vayer kartárs  
felveti, hogy Rubens, Bernini, Maulbertsch, David és  
Pollack Mihály is gondolkodott, amikor alkotott, s meg-  
kérdezi: »Köthetjük-e hát a gondolkodó művész típusát  
Kazinczy és kortársai nyomán a klasszicizmus vagy bár-  
mely más stílus művelőihez?« De hát közelebbről miről  
is van itt szó? Kazinczy megjegyzése azt fejezi ki, aminek  
különb a klasszicizmus csaknem valamennyi esztétikusa  
hangot adott, hogy a művész tudatos, művelt, irodalom-  
ban, történelemben jártas, elméletileg is felkészült legyen,  
hogy szavait idézzem: »Ha festővé akarja magát  
tenni, nemcsak festéket keverni kell tudni, hanem  
Winckelmann és Mengs írásait is olvasni.« Ugyanilyen  
értelemben szól az ifjúsághoz Sonnenfels, a bécsi akadé-  
mia titkára, a felvilágosodás egyik harcos képviselője,  
amikor 1768-ban »Olvasásra való biztatás a fiatal művé-  
szeknek« című előadásában a tudományok segítségét  
ajánlja a művészeknek. Nem egyszerűen a gondolkodás-  
ról van itt szó, hanem a tudatosság nagyobb fokáról, az  
értelem szerepének előtérbe helyezéséről. Mindez szüksé-  
szerű és nagy jelentőségű követelmény abban a korban,  
a polgári forradalom korában, amely a régi rend ledönté-  
sére éppen az értelmet, a tudást hívja harcra, s a hit  
helyére az eszt akarja ültetni. Ebben az értelemben szól  
Kazinczy is a gondolkodó művész típusáról, s ebben az  
értelemben a fogalomnak kétségtelenül sajátos, időhöz  
kötött, történeti jelentősége van.

Fontos probléma az is, amelyet a mennyezetfestészet  
és a kialakuló klasszicizmus kapcsolatának tárgyalásánál  
vet fel Pigler kartárs. Kérdésesnek látja azokat a meg-  
állapításaimat, amelyek szerint a klasszicizmus célkitű-  
zéseiről szólva azt mondom: »A templomi mennyezet-  
képeken azonban lényegében az új törekvéseket meg-  
szólaltatni nem lehet...« majd: »A forma egyre inkább  
elszakad a tartalomtól, a kifejezőmód ellentétbe kerül  
az eredeti mondanivalóval...« stb. Közelebbről arról van itt  
szó, hogy a megrendelők a XVIII. század végi templomi  
mennyezetképeken az új ízlés értelmében történeti hite-



lességet, szinte régészeti precizitást, világosságot és nyugalmat kívántak. Elítélték minden csapongást, a történeti szövegtől való eltérést, önkényességet a régi ruházat és környezet bemutatásában stb. Mint Esterházy püspök írta Franz Sigrístnek az egri liceum mennyezetképére vonatkozóan: »Ne annyira azon igyekezzék, hogy művészes, mint inkább azon, hogy minden, amit ábrázol, érthető legyen.« Véleményem szerint azonban: »Az egyszerűség, világosság, értelmesség követelményeinek a barokk művészet eszközeivel, a templomi festészet szokásos megoldásaival nem lehetett eleget tenni. . . . Racionális tételeket az egyházi ideológiába belevinni képtelenség maradt, hit és tudomány lényegében kiengesztelhetetlenül állott egymással szemben. . . . A barokk mennyezetfestészetnek Pápán is jelentkező iránya — írom továbbá —, amely a barokk látomás helyébe a prózai egyszerűséget kívánta helyezni, nem vezethetett megnyugtató eredményre.« A barokk mennyezetfestészet alapsajátosságai, nehezen áttekinthető volta stb. alkalmatlanná tette arra, hogy magyarázzon, részletezzon stb. (Ez volt különben a klasszicista Ramdohr s Füssli véleménye is.) Mint az ellenreformáció eszközének — volt és lehetett létjogosultsága: a térhatás fokozása, a pompás és csalóka összkép által a néző megragadása . . . az adottságoknak megfelelő kívánalmak voltak. Az új felfogásnak megfelelő előadásmód, ábrázolás lényegében ellentétben állt az adott lehetőségekkel. Korú viseletekkel, szinte régészeti precizitással, határozott körvonalazással a csodát nem lehetett valósággá varázsolni; a látomás, a mese, költemény a száraz és értelmeskedő előadásmódtól elvesztette minden lendületét, hatását. Az új követelményekhez igazodó ábrázolás (ideértve pl. a mindinkább előtérbelépő történeti ábrázolásokat) és ábrázolásmód idővel azután széttört a mennyezetfestészet szűknek bizonyult keretét és létrehozta az új, időszerűbb megoldásokat és műfajokat. A mennyezetfestészet ezután, a századfordulón túl, egyidőre teljesen háttérbe szorult, helyette lényegesen nagyobb szerep jut a táblaképfestészet különböző ágának.

A klasszicizmus kialakulása azonban még további problémáknak is forrása. Vayer Lajos több kérdést vet fel, amelyeknél mint mondja: »nem valóságos ellentmondásokról, csak azoknak ható kifejezésekről és megfogalmazásokról van szó.« Az egyik kérdés: »Magyarázza meg a szerző azt a látszólagos ellentétet, amely a szerinte a racionalizmus irányába hajló főpapok magatartásában mutatkozik.« Hogy ti. ezek a főpapok szembenálltak II. Józsefnek a racionalizmus eszményei szerinti politikájával. Az ellentmondás itt véleményem szerint nem látszólagos, hanem nagyon is valóságos, a helyzetben rejlő. A racionalizmus eszményeit a különböző osztályok, rétegek más-más módon értelmezték és alkalmazták. Csak egyes törekvéseket tettek magukévá s nem általában és teljességében a polgári haladás, felvilágosodás eszmekörének egészét. A II. József reformjaira bekövetkező hazai mozgalom telve volt ellentmondásokkal, mint Révai József írja Kölcséről szóló tanulmányában, e mozgalom »haladó volt, amennyiben az idegen elnyomás és az ország gyarmatosítása ellen irányult, de reakciós volt, amennyiben a rendiség kívánságait védelmezte«. A magyar jakobinusmozgalom kérdéseit taglalva Kató István ugyancsak rámutat arra, hogy mindegyik hazai rétegnek keveredtek ebben a kérdésben a haladó és reakciós vonások. Így volt lehetséges az, hogy Esterházy vagy Szily püspök a művészetben a klasszicizmus, a racionalizmus új eszményeinek hódolt, a politikában viszont határozottan szemben állt II. József törekvéseivel és újításaival. Hasonló a helyzet abban a kérdésben, amelyet Vayer Lajos a pálosokra vonatkozóan vet fel: Miként lehet a pálosokkal kapcsolatban haladó momentumként említeni, hogy nem tartoztak kizárólagosan a bécsi akadémikus irányzat körébe, amelyet korábban, más összefüggésben, bizonyos szempontból ugyancsak haladónak minősíttem. A pálosok, midőn Béccsel szembenállva a hazait pártfogolják, az oktatásban bevezetve a magyar történelem, földrajz tanítását és a művészetben is jobban alkalmazkodnak a hazai követelményekhez ebben az értelemben s ebben a mozzanatban a haladás segítik.

Vayer Lajos néhány további megjegyzésével kapcsolatban: Nem vagyok teljesen meggyőződve arról, hogy — mint írja —, »több óvatossággal kell értékelnünk Dorfmeisternek Zrínyi Miklós hősiességét magasztaló freskóját.« Hadd idézzem itt az eredeti szöveget: »A szigetvári mennyezetkép a XVIII. századi romantikus történetiszemléletnek egyik legjellegzetesebb emléke. A magyar honvédő hagyományokat a festő összekapcsolja az egyházi ideológiával, motívumainak egy részét a barokk allegóriák, apoteózisok fegyvertárából meríti. Központi szerepet juttat azonban magának a történeti eseménynek, s Zrínyit és a pogány ellenséggel harcoló magyar vitézeket teszi meg főszereplőnek.« A szigetvári freskót a török kiűzésének századik évfordulója alkalmából készítették. Dorfmeister azonban nem elégedett meg azzal, hogy az ábrázolásban csupán ezt a mozzanatot, a Habsburg felszabadító hadjárat mozzanatát örökítse meg, a legmozgalmasabb, legdrámább központi részen Zrínyi legendás hőstettét elevenítette fel. Ekkoriban kerül megint az érdeklődés előterébe a hosszú idő óta elfelejtett Szigeti veszedelem, a törökverő Zrínyiben a kortársak a hősi, legszebb nemzeti hagyományokat tisztelik, s éppen a hősi, nemzeti múlt ábrázolása miatt értékelik — Csokonay, Kazinczy pl. — Dorfmeister szigetvári freskóit és munkásságát.

Nem hiszem, hogy igaza lenne Vayer kartársnak, amikor azt javasolja, hogy Kupeczkyt ne is említsük a szövegben. E kötetben számos olyan művészről is szó esik — s ezt Vayer kartárs helyesli — akiknek Kupeczkynél sokkal kevesebb közük volt Magyarországhoz. Kupeczky Pozsony mellett született, ott kapta első művészi kiképzését, dolgozott magyarok számára. A XVIII. század végén, tehát a tárgyalt korszakban, hazai festőnek, példaadó mintaképnek tartották. Teljesen hallgatni róla mindenképpen indokolatlan volna, annál is inkább, mert a nagyközönség előtt neve ismeretes, s mindenképpen tartozunk róla valamiféle magyarázattal.

A disszertáció nem eléggé világos részeiből adódó kérdésként veti fel Vayer kartárs a következőt: »Fejtse ki a szerző, hogyan viszonylik a Troger-féle Új, a Maulbertsch-féle Új-hoz, és fogalmazza meg világosabban, hogyan fogja fel magának Maulbertschnek sümegei mesterművében a Régi és az Új dialektikus egységét, és fejtse ki azt is, hogyan áll a forma és tartalom egységének kritériuma Maulbertsch sümegei freskóinak esetében és hogyan viszonylik ez az egység a pápai freskók esetéhez.« Világos, hogy itt lényegében azokról a kérdésekről van szó, amelyekkel a sümegei freskó, a pápai képek, illetve a forma és tartalom egysége s a klasszicizmus kérdése kapcsán válaszként külön-külön már foglalkoztam. Talán nem okvetlenül szükséges, hogy itt ebből a szempontból is ismétlenül kitérjek rájuk.

Oppenenseim véleménye s az ennek kapcsán kialakult vita úgy érzem a XVIII. századi magyarországi művészetnek számos érdekes kérdését hozta felszínre, így első sorban a periodizációnak, a rokokó szerepének, a klasszicizmus kialakulásának és értékelésének kérdését. A XVIII. századi magyarországi művészet kutatásának mai fázisában természetesen a vita során, de magában a kötetben sem sikerülhetett ezeket a problémákat teljesen tisztázni. Számos kérdést csak érinteni tudtam, számos problémára csak az anyag további feltárása, gyarapodása fog megnyugtató feleletet adni. S azzal is tisztában vagyok, hogy ismét más problémákat, s éppen a legfontosabbakat, majd csak akkor tudjuk teljes összefüggésükben megvilágítani, amikor a festészet mellett az építészet és szobrászat feldolgozása is rendelkezésünkre fog állni. Úgy érzem, hogy XVIII. századi festészetünknek ez a monografikus feldolgozása elérte célját, hogyha az első lépést, a szükségképpen első lépést tette meg a magyarországi barokk művészet történeti hitelességű képeinek kialakításához.

\*

*Az opponensi vélemények, valamint a szerzőnek ezekre adott válasza alapján a kiküldött bizottság javaslatára a Tudományos Minősítő Bizottság Garas Klárának a művészettörténeti tudomány kandidátusi fokozatát megadta.*



G. NYEDOSIVIN

## MŰVÉSZETELMÉLETI TANULMÁNYOK

Fordította: DOROGHY MIKLÓS

Budapest 1955, Képzőművészeti Alap. 241 l.

Nyedosivin »Művészetelméleti tanulmányok« című kötete négy kérdést ölel fel: A művészet mint a valóság tükrözésének formája — Művészet és társadalmi élet — A realizmus problémája a művészetben — A szocialista realista művészet kérdései.

Mind a négy tanulmány lényeges problémája a marxista esztétikának. Szerző sok érdekes kérdést tárgyal ezeken belül. A tudomány és művészet viszonyát, a művészi ábrázolás sajátosságait. Az ábrázolás megvizsgálása keretében felveti az általános és egyedi dialektikus egységét a művészi alkotásban, és a realista művészetnek azt a sajátosságát, hogy ábrázolása nem azonos a valóság másolásával. Tárgyalja a művészet népi jellege és osztályjellege közti kapcsolatot, ennek keretében feltárja a vulgáris szociológia filozófiai tévedéseit. Vizsgálja a művészi típusalakítás kritériumait, az általánosnak a konkrét jelenségben való megnyilvánulását. Bírálja a dogmatizmust, amelynek hibás módszere éppen a típus lényegének kifejtésében vetett fel sok káros, a művészi gyakorlat számára félrevezető nézetet. Foglalkozik a szocialista művészet nemzeti formájának kérdésével, vizsgálva annak összetevőit, a művészi hagyomány szerepét a jelen művészeti fejlődésben. Ezen belül felveti a kozmopolitizmus problémáját.

A könyvnek ily rövid formában való ismertetése semmiképpen sem alkalmas arra, hogy akár csak a leglényesebb kérdések tárgyalásában elért eredményeit bemutassuk, vagy megvizsgáljuk módszerét, amely pedig igen sok értékes tanulással járna. Például sajátossága módszerének, hogy egyes tételei kidolgozásakor a leglényesebb ellenirányzatok véleményét és bírálatát adja. A téves nézetek kifejtése és kritikája egyúttal bizonyító eszközzel bír saját tétele igazolásához. Másik kiemelendő jellemző vonása, hogy az egyes kérdések mellé sok példát sorakoztat fel, amelyek bár nem bírnak tudományos bizonyító erővel, de segítenek a tételek megértéséhez.

Azonban mindezekkel most nincs módunkban foglalkozni, csupán egy problémát emelünk ki, amely alapvető fontosságú a marxista esztétika egészében: a művészetnek mint társadalmi tudatformának sajátosságai, a tudat többi formájával szemben. Ennek megvizsgálása vezet el a művészet meghatározásához.

Szerző fejtegetéseit azzal a megállapítással kezdi, hogy a művészet a valóság megismerésének egyik módja. Így, ha specifikumait keressük, adódik az összehasonlítás a tudománnyal, mint a valóság megértésének másik formájával. Nem akarjuk érinteni azt a tételt, hogy a művészet és a tudomány tárgya és célja azonos (14. l.), mert hosszabb megvitátást kívánna, de úgy érezzük, hogy e tételével lemond a művészet célkitűzései specifikumainak megkereséséről.

Szerző kimutatja, hogy a művészet is képes általános érvényű igazságokat tükrözni, amiből következik, hogy nem áll meg az érzéki megismerés fokán. Bírálja a formalista kritikának azt a tételt, hogy a művészet az érzéke- és világába tartozik és így nincs lehetőség rajta keresztül

eszmék kifejezésére. Ez az elmélet meg akarja fosztani a művészetet megismerő szerepétől és e tevékenységet csupán elemi érzéki benyomás visszatükrözésére korlátozni.

Bár szerző csak röviden érinti a tudomány és művészet kapcsolatát, de tételei igen sok érdekes, elgondolkodtató következtetésre vezetnek. Megállapítja, hogy a tudomány a fogalom elvont formájában, a művészet »az ábrázolás konkrétan érzékelhető formájában« tükrözi a valóságot. E tételt vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a művészetnek ez a sajátossága a művészi alkotás kifejező formáját két szempontból határozza meg: egyrészt a művészetnek minden esetben egyedi, vagyis konkrét képekben kell bemutatnia az eszmét, másrészt kifejező formáit a látott, tapasztalt természeti formákból kell merítenie, a jegyeknek ugyanolyan elrendezésével, mint a természet.

Úgy tűnik, mintha az érzékelhető formában való visszatükrözés mint sajátosság ellentmondana annak a tételnek, hogy a művészi megismerés nem áll meg az érzéki megismerés fokán. Az ellentmondás csak látszólagos. Az érzékeltes formában való visszatükrözés nem jelentheti egyszersmind azt, hogy a művészi alkotás folyamata az érzéki tapasztalásnál, tehát a megismerési folyamat első aktusánál megáll. Elindul az eleven szemléletről, eljut az absztrakt gondolkodásig, vagyis a tárgyat az értelem befogadja, a tárgy valóságának megfelelő, de az érzékek által meg nem ismerhető tulajdonságait, összefüggéseit kibontja. Enélkül lényegfeltárásról nem is lehet szó.

Az érzékeltes formában való visszatükrözés tehát nem vonatkozik a megismerés mélységére, csupán a megismerés valóság kifejezési módjára. *Ugyanis a tudományos megismeréssel szemben a művészi megismerés az absztrakciót újra érzéki formába önti.* Ebben a visszaérzékítésben kap nagy szerepet a művészi fantázia. Éppen az absztrahálás eredményeképpen a visszaformálás nem lesz azonos az érzékek által csak felületesen tapasztalt jelenséggel, hanem a feltárt, az értelem által megismert tulajdonságait is megjeleníti. Ha az érzékeltes visszatükrözés az érzéki tapasztalásnál megáll, az alkotás nem képes a megismerés feladatát teljesíteni. Ez vonatkozik pl. a naturalista művészetre, amely a művészi megismerés folyamatából az értelem tevékeny szerepét kikapcsolja. Hiába konkrét, és hiába felel meg formája a természet formáinak, nem képes a valóságot feltárni.

Az érzékeltes visszatükrözés tehát konkrét, egyedi, a természet formáinak megfelelő formálást követel. De nem az érzékek által tapasztalt, hanem az értelem által megismert tulajdonságok visszatükrözését. Az érzékeltes visszatükrözés tényéből következik az is, hogy a művészet, a tudományos megismeréssel szemben, nem csak tartalmilag, hanem formailag is a valósághoz köti az alkotást.

Természetesen a visszaérzékítésnek más és más specifikumai vannak az egyes művészeti ágakban. Igen értékes eredményre vezetne, ha a művészet elméletével foglalkozók nem csak általában a művészet sajátosságait, hanem ezen belül az egyes művészeti ágak sajátosságait is kibontanák. Gondolunk pl. olyan kérdésekre, hogy az általánosítás vagy a tipizálás milyen formai problémát jelent az irodalomban vagy a képzőművészetben belül. Az ily irányú gondolkodás feltétlenül megoldja azokat a ma is égető gyakorlati kérdéseket, mint amilyen az irodalmiság vagy a ritmus kérdése a képzőművészetekben.



Ennek az elméleti munkának az eredménye hathatós eszköz lenne a formalista, naturalista művészet elleni harcban.

Nyedosivin feldolgozási módszere nem ad teljes művészettudományi rendszert, aminek oka, hogy a marxista esztétika alapvető problémái még kidolgozatlanok. Kidolgozatlanok alatt értenünk kell elsősorban azt, hogy az eddigi esztétikai kategóriák fogalmainak — művészet, realizmus, alkotói módszer, stílus stb. — marxista értelmezése még nem történt meg. Vagy továbbá olyan problémakörök, amelyek ha a régi esztétikai rendszerekben felvetődtek is —, mint pl. a művészi tevékenység megismerés — ott nem lényeges, az egész esztétikai rendszerre meghatározó jellegű volt; — a marxista esztétikában alapvetőkké váltak. Azonban ezek a lényeges tételek petitio principii jelleggel bírnak, az őket bizonyító axiómákat még nem dolgoztuk ki.

A kidolgozatlanok egyik lényeges oka tudományos módszerünk hiányosságában kereshető. Így alig kezdtük meg, sőt nagymértékben elhanyagoltuk a régi nagy rendszerek elmélyült, kritikai tanulmányozását. Kevésbé vettük figyelembe, nem értettük meg a dialektikának azt a követelményét, hogy a fogalmakat nem lehet örök érvényűnek tartani, hely, idő, körülmény befolyásolja értelmezésüket. A hagyomány jelentősége, szerepe, a nemzeti forma követelménye szükségszerűen más és más határokat, speciális jegyeket kap egyes országokon belül. A fogalmaknak így szempontból való helytelen használata okozta, hogy hazai viszonylatban elméleti munkásságunk igen kevés segítséget nyújtott a művészi gyakorlatnak vagy a művészettörténeti kutatásnak.

Nyedosivin művészettörténeti tanulmányainak értékes probléma-felvetései következtében eszméltető anyagot nyújtanak számunkra is, hogy végre intenzíven meginduljon a hazai művészettudományi munkásság.

DÁVID KATALIN

## AZ OROSZ MŰVÉSZET TÖRTÉNETE II. köt.

*Moszkva 1954, a SZ. U. Tud. Akad. kiadása*

Az előző számunkban ismertetett sorozat II. kötete Novgorod és Pszkov emlékeivel, azaz a XIII—XIV. századi Oroszország két legnagyobb politikai és művészeti centrumának művészetével foglalkozik. A kötet szerzői V. N. Lazarev, M. K. Karger, N. N. Voronyin és A. V. Arcihovszkij, de a munka megalkotásában az orosz-lánrészt Lazarevnek jutott, aki már néhány éve nagyobb monográfiát írt a két város közül kétségtelenül jelentősebb Novgorodról. A kötet beosztása a következő: Novgorodot mint politikai és társadalmi alakulatot Lazarev jellemzi, majd Karger építészetének, ismét Lazarev festészetének és szobrászatának, végül pedig Arcihovszkij iparművészetének fejlődéséről ír. Pszkov építészét Voronyin, festészetét Lazarev dolgozta fel. A kötet tulajdonképpen két nagy önálló művészettörténeti monográfiát tartalmaz e két város művészetének fejlődéséről. A beosztás következtében ugyanaz az emlék — az építészet és a festészet ismertetésénél — gyakran kétszer is szerepel.

Mivel e két város művészete szakmai körünkben kevésbé lehet csak ismert, ez alkalommal eltértek a könyvismertetések szokásos formájától, mert a legcélravezetőbbnek nem is szorosan a könyv, hanem szövege alapján a novgorodi és pszkovi művészet rövid ismertetését találom. Az olvasó ebből ítélheti meg legjobban az ismertetett munka érdemeit és irányát is, amelyre vonatkozólag egyébként az első kötet ismertetésénél felsorolt szempontokat továbbra is irányadónak érzem.

\*

A Volhov folyó partján fekvő Velikij Novgorod már a X. században Kelet-Európa egyik legnagyobb kereskedelmi és ipari centruma volt. Vízi utak egyrészt a

Volgával, másrészt Pszkovval és a Balti-tenger vidékével kötötték össze, de a kapcsolatok a kievi orosz állammal, Bizánccal és Nyugat-Európával is kialakultak már ebben az időben. A várost mocsarak vették körül, és részben ennek köszönhető, hogy a XIII. században a mongolok hadjáratától, majd ugyanezen és a következő évszázadban a német és svéd támadásoktól meg tudott menekülni. A város önálló fejlődése egy fél évezreden át tartott, amikor is végül a XV. században Moszkvához csatolták.

A város fejlődésének kezdetei erősen a nyugat-európai városok fejlődésére emlékeztetnek. Kezdetben (a XI—XII. században) Novgorodban is fejedelem uralkodott, de a váralja lakossága hamarosan olyan nagy erőre és politikai hatalomra tett szert, hogy a város uralkodó rétegét alkotó gazdag bojárokkal együtt a fejedelmet elűzte. Novgorod így köztársaság lett: az első köztársaság Oroszországban. A városban a hatalom a népgyűlés, a vecse kezében volt, mely már a fejedelemség idejében is lehetett a fejedelmet: a vecseben a vezető szerepet a nagybirtokos bojárok játszották. Az osztályharc Novgorodban kezdetben a legélesebben a fejedelmi hatalom és a lakosság egésze később a demokratikus népretegek és a bojárok között folyt. A kereskedők és iparosok egyetlen középkori orosz városban sem alkottak olyan erős és fejlett réteget, mint Novgorodban, ahol egész sor kereskedő-szövetségről és iparoscéhről van tudomásunk. Mindez Novgorod művészetére erősen rányomta bélyegét.

A város demokratikus jellegű berendezkedése a novgorodi vallási és egyházi élet jellegét is megszabtta. A papok katonáskodtak Novgorodban, és a lakosok később püspököket (érsekeket) szintén maguk választották. A kolostorok inkább erődök, ipari, mezőgazdasági és kolonizációs centrumok voltak, mintsem a világtól való elzárkózás bizáncias típusú központjai. A szerzetesek szoros kapcsolatot tartottak fenn a gyakorlati élettel, míg ha elvont teológiai kérdésekről esett szó, egyszerűen a bizánci forrásokhoz fordultak. Érdeklődésüket a gyakorlati élet, a munka és a háborúskodás kötötte le elsősorban. Mindennek rendkívüli fontossága volt a novgorodi művészet alakulása szempontjából: az itteni vallásos művészet meglepően friss, közvetlen, egyszerű, sőt gyakran nyersen kifejező és folklore elemekkel teli: távol áll tőle a pompaszeret, gyakran merít a népi fantázia kincsesládájából. I. Je. Grabar már harminc évvel ezelőtt így jellemezte Novgorod építészetét: »Tiszta és egyszerű. A falak erőteljesek, felesleges díszítések nélkül, hiszen a novgorodiak szemében a díszítés haszontalan. A sziluettek hatalmasak, a tömegek erőteljesek. A novgorodiak ideálja az erő, és szépségeszményük is az erő szépsége.«

Novgorod művészete, bár kezdetben a bizánci prototípusok éppúgy erős hatással voltak rá, mint az orosz művészet egészére, hamarosan rendkívül sajátos színezetűvé fejlődött. Lazarev ezt a művészetet a könyvben a következőképpen jellemzi: »Nem található meg benne a moszkvai művészet szellemi finomsága, lágy költőisége és választékossága, de annál erőteljesebb, s kifejezőereje annál közvetlenebb. A szentek a novgorodi művészetben átható tekintetű, nyers és hatalmas alakok, kik bármikor készek a cselekvésre. Feltételezik a külvilágot, egyenest a nézőhöz fordulnak. A novgorodiak istensége harcos istenség. Ilyen ábrázolásokban testesítették meg ideáljukat az erőről és a lelki nyugalomról.«

Amint említettem, Novgorod építészetének fejlődését M. K. Karger foglalja össze a könyvben. Az első templom itt is fából épült, majd hasonlóan, mint Kiebben, az Isteni Bölcsességről nevezett el a város első nagy kőből emelt templomát, a Szofia-székesegyházat. A Szofia épülésének idejében (1045—1050) Novgorod már független volt Kievtől: 1040-ben Jaroszlav fejedelem már megtagadta az adó fizetését »az orosz városok anyjának«. A Szofia a kievi templomot azonban nemcsak nevében ismételi meg; ez is hatalmas öthajós épület, a XI. századi kievi templomokéhoz hasonlóan belső megoldással, az épület nyugati felében és mellékhajóiban



kórusokkal, eredetileg öt kupolával. A javarészt kőből (némi tégláhozadásával) épült hatalmas székesegyház faházak között emelkedett a magasba. A város központja ekkor még a fellegvár volt. De a XII. század folyamán Novgorod a vecse által kormányzott köztársasággá alakult át. A fejedelem szerepe a hadvezéri szerepre csökken: hatalmának elvesztése tükröződik abban is, hogy székhelye a fellegvárból a »gorodisce«-be kerül át. A fejedelmek építtette kolostor-templomok: a Jurjev és a Szpaszo-Nyeregycia templom már nem a fellegvárban, hanem a város e részében állanak.

A XII. század vége és a XIII. század eleje egy külön periódust alkot Novgorod építészetében. A fejedelmek nem építkeznek többé a városban, hiszen egyre bizonytalanabban érzik magukat itt, jogaik korlátozóttak, a vecse egyre sürűbben űzte el őket. Nagyobb befektetés egy építkezésbe ekkor már nagyon kockázatosnak bizonyult számukra. Az utolsó templom Novgorodban, amelyet még fejedelem építtetett (Jaroszlav Vlagyimirovics (1198-ban) a Nyeregycia melletti Szpasz (Megváltó) templom, szerény méretű és megoldású épület. Építéstechnikája is meglehetősen fejletlen: falai egyenetlenek, különböző vastagságúak. A fejedelmi építkezések csökkenése és megszűnése azonban nem jelenti, hogy Novgorodban az építészeti tevékenység általában hanyatlott volna. Az évkönyvek éppen ellenkezőleg, rengeteg építkezésről adnak hírt, s e munkák eredményei részben ma is állanak. A fő megrendelők azonban ekkor már a bojárok, a kereskedők és a városi testületek, ami döntő befolyással volt a létrejött épületek típusára. A XII. század második felében Novgorodban új templomtípus alakult ki: hatalmas számban épültek kisméretű, szerkezetileg nagyon racionális és egyszerű, négyzetes alaprajzú templomok, amelyek a keresztkupola-szisztéma egy érdekes változatát képviselik az egyetemes művészettörténetben. A négyzetes alaprajz felett kupola emelkedik, a mellékterek fedése kosárvíves. A templom keleti végén három apsis helyezkedik el. Az intérieur az új rendeltetésnek megfelelően intim hangulatú: ezeknél a javarészt kereskedőcsaládok családi szentélyeként szolgáló épületeknél a belső térben a nagy nyitott kórusok helyett egymással összekötött kis zárt terek helyezkednek el az ívekben. A helyiségek többnyire kincstár céljaira is szolgáltak. Az épületek belső képe rendkívül egységes és egyszerű hatású. A XII. század második feléből rengeteg ilyen emléket sorolhatnánk fel, de példaként csak néhányat említünk, mint a Borisz és Gleb templom, amely a típus kezdeti formáját képviseli, míg az Angyali Üdvözet templom (1179) a típus első érett emléke. Építéstechnikában szintén egy új vonást figyelhetünk meg ebben az időben: A Péter és Pál templom már (1192) tisztán téglából épült, míg a novgorodi építészet eddigi technikája kő és téglavégyes alkalmazásából állott. Az épületek külső kialakítása pompaszeretettől mentes, lakonikus, csendes és nyugodt.

Ebben az időben épült fel Novgorod vára is, yvers mészkőtömbökből, hatalmas falakkal, kapukkal, jellegzetes orosz kaputemplomokkal, amelyeket javarészt a püspök és a kolostorok építtettek. A várfalakon belül szintén sok kő- és fatemplom állott. A fejedelmi rezidencia helye ma már pontosan nem ismert, de a kutatások megállapították, hogy a vár északi részét egy újabb fal kerítette el: ez volt a novgorodi püspök (később érsek) külön vára. A vár körül elterülő, ekkoriban erősen fejlődő város öt kerületből állott: három kerület a »Szofja-oldalon«, kettő pedig a Volhov folyó túlsó partján, a »Kereskedő-oldalon« terült el. Az utcák eléggé rendszertelenül futottak keresztül-kasul a városon, de a fő utak sugarasan helyezkedtek el a vár körül. Novgorodban a főbb utcákban már igen korán, a XII. században találkoznak fa utcaburkolatokkal. Ennek jelentőségét talán annak megalálása is kidomborítja, hogy Párizsban is 1184-ben találkoznak először az utcák burkolásával.

Az elevenen fejlődő város életében a XIII. században a mongol betörés nagy változásokat idézett elő. A mongolok nem jutottak ugyan el Novgorodba, de a város kereskedelmi kapcsolatai Oroszország leigázott és súlyos

adók alatt nyögő részével lényegében megszűntek. Ugyanakkor nyugat felől is veszély fenyegetett: a svédek és a litvánok támadása. Novgorodnak védekeznie kellett, a polgárok megerősítették a kő- és gerendafalakat, a sáncokat, és új fallal vették körül az egész várost. Más építkezésre mód alig akadt. 1240 és 1290 között mindössze három templom épült, és ez is csak fából. Ez a helyzet a XIV. század elején kezdett megváltozni. Novgorod ekkor győzelmeiket aratott a svédek és a litván lovagok felett, katonai sikerei után minden tekintetben újra megerősödött és Oroszország legnagyobb városi centrumává fejlődött. Nemzetközi kapcsolatai és tekintélye megszilárdult: ekkor lépett be a Hansa-szövetségbe, és szélesítette ki Nyugat-Európa felé kulturális kapcsolatait.

A XIV. század a novgorodi kultúra nagy fellendülésének kora volt. A város fent említett sajátos politikai helyzetéből következőleg nem csatlakozott ahhoz a tveri szövetséghez, amely Oroszország egyesítésére és a mongolok kiűzésére irányult, s önállósága művészetében is erősen megmutatkozik: az itt uralkodó stílus teljesen független a tveritől és a moszkvától.

A novgorodi építészetben a kialakuló helyi stílus első emléke a lipnai Nyikola (Miklós) templom (1292), amelyen különösen az épület külsejének megoldása újszerű. A homlokzatokat nem tagolják az épület belső tagolását a falsíkra kivetítő, félkör alakban egymásba kapcsolódó, megszakított falpillérek, amelyek oly jellegzetesek az egész középkori orosz építészetre. A homlokzatok egységes, megbonthatatlan falfelületek, ami fő eleme az épület masszív, tömör hatásának. Az apsis (a régebbi három helyett csak egy apsis szerepel) szintén kevésbé ugrik ki a fal síkjából, és magassága is csak a fal félmagassága. Az épületen határozottan érezhető a román építészet hatása, bár az újabb szovjet kutatás határozottan kimutatta, hogy e kor novgorodi építésze a maga részéről szintén hatást gyakorolt a balti államok építészetére. A román jellegű vonások közé sorolandó egy építéstechnikai újítás is. A lipnai Nyikola-templom már teljesen helyi eredetű mészkőből épült; a kő Novgorodban a téglát ettől kezdve teljesen kiszorította.

A novgorodi építészetben ebben az időben jelenik meg először a csúcsív is (Mihály-templom a Szkovorodkán, XIV. század eleje).

A század első felének ezen egységes arculatú építésze után a század második felében ismét további fejlődéssel állunk szemben. 1360-ban Szmjon Andrejevics novgorodi polgár felépíttette a Theodor Stratilates-templomot, amely az építészet konzervatív szellemű céh-szervezettségét következtében ismét hosszabb ideig sok kisebb-nagyobb templom mintaképeül szolgált. A Theodor Stratilates-templom a XIV. századi novgorodi építészet legklasszikusabb emléke. A belső tér megoldásában az emeleten elhelyezkedő nagyszámú kamra jelenléte mellett csupán a középső tér arányainak megnövekedése érdekes, míg a külső megoldása ismét nagy lépést jelent előre a novgorodi építőművészet alakulásában. A tetőzet nyolcsíkú, mintha két egymást keresztező nyeregtetőből állana, miáltal a négy homlokzat háromszögű záródású, ami erőteljesen kidomborítja a belső tér szerkezetét, a középpont emelkedő karcsú kupoladobbal. Az egységes és tiszta tömeghatású, háromszögű záródású homlokzatok falpillérekkel és fülkékkel tagoltak, és e falfülkék egynémelyikében freskók helyezkednek el. Épületornamentika (ívek, zezugvonalak) ekkor jelentkezik először a novgorodi építészetben. A XIV. század második felében egész sor hasonló emlék (Ilja utcai Megváltó-templom, Jézus születése templom a novgorodi temetőben stb.) épült Szmjon Andrejevics e temploma nyomán.

Ez a kor, a XIV. század második fele, a novgorodi építészet történetének legszebb időszaka, igazi virágkora volt. A város a XV. században már kezdte elveszíteni az orosz történelemben betöltött haladó szerepét: a tver-moszkvai szövetség és a kulikovói csatában leverte a mongolokat és lefektette az ország egyesítésének reális alapjait. A novgorodi bojárok távoltartották



magukat ettől a haladó és életképes nemzeti megmozdulástól, szeparációs politikájuk már nem szolgálta az ország érdekeit. A kor építészete, Novgorod egész hivatalos kulturális életének megfelelően, konzervatív jellegű, a régi helyi minták és eljárások ismétlésére szorítókozó volt. Az ebben az időben épült templomok többnyire egészen kicsiny méretűek: emeleti részük raktár céljaira szolgált. Megoldásuk általában szerény, sőt több esetben (Keresztelő János-templom) kifejezetten archaikus. A világi építészettől köröből a »Granovitaja palota«-t említhetjük meg, amelyet Euphemius érsek 1442-ben építtetett kőből, ünnepi fogadások és gyűlések céljaira. Novgorod független állami létének utolsó korszakában itt székelt a városi tanács, míg nem retrográd uralmuknak Rettegett Iván végül is véget vetett.

Novgorod festészetének és szobrászatának közel félvezredes fejlődése a kibontakozásnak, virágzásnak és hanyatlásnak ugyanazt az útját tette meg, mint a város építészte. A novgorodi festészet kezdetei a XI. századba nyúlnak vissza, ezt megelőzőleg homályba vesznek a kutató szemei előtt. Az első emlékek a novgorodi Szojfaban találhatók. Ezek 1144-ben festett freskók töredékei, egyes fejek, alakok, stílusban leginkább a S. Angelo in Formis falképeihez hasonlíthatók. A Szojfaban azután XII. századi freskókat is találunk, melyek egy részét a múlt században átfestették. A fennmaradt prófétaalakok (a kupoladob belsejében) első tekintetre archaikus hatású, keleties arcú, frontálisan álló, hatalmas alakok. Stílusukat tekintve a kievi Szojfa freskóinak és mozaikjainak legkorábbi csoportjához állanak a legközelebb. A novgorodi festőiskola a XII. század folyamán azonban már kezdett határozottabb arccal öltöni. Az Antoniev-kolostor 1125-ben készült freskói már erős eltérést mutatnak a bizánci hagyományoktól: az arcokat erős barnászörös kontúrok veszik körül, az okker testszínű vörös és zöld árnyalatok teszik energikusan plasztikussá. Stilizálásra irányuló törekvésnek nyoma sincsen, a vonalak ritmusának alig jut valami szerep. Ez a zord összehatású freskósorozat (szentek alakjai) a román művészethez sokkal közelebb áll, mint a bizáncihoz. Ez azonban nem általánosítható a kor novgorodi festészetének egészére. A század első felében stílusbeli egységről még nem is beszélhetünk. Novgorodban ebben az időben szemmeláthatólag több festőműhely dolgozik, s a műhelyben dolgozók egy része más és más városokból érkezhetett. A fejedelmi udvar valószínűleg a kievi mestereket kedvelte leginkább (pl. a Nyikolo-Dvoriscsenszkijszkeszegyház freskói), míg a helyi festőiskola is már kezdte bontogatni szárnyait.

A század második felének festészetében a leglényegesebb folyamat a helyi vonások állandó szilárdulása. Az első emlék, amely már kifejezetten novgorodi jellegű s másutt elképzelhetetlen, az Arkasziban álló Angyali üdvölet templom freskódísz: jelenetek Keresztelő János életéből, jelenetek szentek életéből, a Megváltó, szentek és szent harcosok alakjai. A festésmód, mint a novgorodi iskola későbbi fejlődése során is, széles, lendületes és merész. A figyelmet különösen az energikus kifejezésű arcok és rajtuk a fényfoltok rendkívül erősen stilizált, a kifejezést hatványozó megoldása vonja magára. Az itt megmutakozó festészeti törekvések klasszikus fejlettségi fokukat azután a Sztaraja Ladoga-i György-templom freskóinál, a középkori orosz művészet egyik legfontosabb emlékének érték el. A falképek minden bizonnyal a XII. század 80-as éveiből, és kétségtelenül novgorodi mestertől származnak. Ez a festő erőteljes, grafikai jellegű eszközöket használ: uralkodó szerepet juttat a vehemensen s rendkívül kötetlenül felrajzolt sziluett hatásának, és kedveli az erőteljes, sőt tarka színeket.

A György-templom freskói máig fennmaradtak, míg a kor orosz festészetének legjelentékenyebb emléke, a Szpasz-Nyeregica-templom 1199-ből eredő, az egész középkori európai falfestészetben egyedülálló teljességgű sorozata a fasiszta pusztítás áldozatául esett. Pedig, mint Lazarev írja: »az, aki nem látta a Nyeregica freskóit, csak nehezen alkothat fogalmat a középkori falfestészetről általában«. A sorozatban az uralkodó szerep az

Utolsó ítélet kompozíciónak jutott: a falakról a nézőre mindenütt szentek hatalmas belső energiát és akaratot kifejező zord alakjai tekintettek alá. A típusok többnyire parasztiak. Némelyikük tragikus kifejezése felfedhetetlen. A freskókon, amelyek a templom egész belsejét borították, megközelítőleg tiz mester dolgozott, rendkívül egységes stílusban, anélkül, hogy művészi egyénisége veszendőbe ment volna. A sorozat egészét Lazarev így jellemzi: »Az ábrázolások realizmusa a népi erők előretörését fejezi ki... ami annál is inkább figyelemreméltó, mert fejedelem építtette templom díszítésével van dolgunk. A fejedelmi udvarnak szemmeláthatólag komolyan számolnia kellett a fenyegető erővé vált lakosság izlésével.«

A novgorodi freskófestészet e ragyogó korszakában a helyi ikonfestészet is kialakult. A XII–XIII. századi novgorodi ikonok nemcsak az orosz, hanem az egyetemes művészet tekintetében is fontosak. A jellegzetes korai novgorodi ikonok közül a Tretyakov-galériában őrzött Megváltó-ikont említjük, amelynek hátoldalán a Kereszt imádása jelenet látható. Míg az előoldal (Krisztus arca) bizánci példaképekre utal, a hátoldal megoldása már a monumentális egyszerűségű, puritán hangulatú helyi ikonfestő stílust mutatja, amely kevésbé, de rendkívül gondosan megválasztott színt használ, fény-árnyékkal kevésbé modellál, és síkszerű ábrázolással is jól tud tömeget érzékeltetni.

A XII. század táblafestészete már sokkal gazdagabb kiemelkedő emlékekben. Ekkor alakul ki a novgorodi festészet tiszta és ragyogó színskálája, ekkor bontakoznak ki az iskola jellegzetes vonásai: világossá válik bátor szakítása a tradicionális ikonográfiai kánonokkal, a kifejezés egyre realisabb, az ecsetkezelés egyre merészebb. Ez emlékek közül legjellegzetesebb a Csodatevő Szent Miklós-ikon a XII. század elejéről (Tretyakov-Galéria) továbbá a ragyogó vörös háttérű Jézus születése ikon. A hatalmas színerejű vörös háttér egyre gyakoribbá válik. Az emlékeken nyoma sincsen a bizánci művészet rajzi kifinomodottságának. A bizánci mintaképektől való elszakadást bizonyára megkönnyítette az is, hogy a novgorodiak ekkor már jól ismerték a román művészetet. Ennek legjobb bizonyítéka a Szofia híres bronz kapuja, amely 1152–1156-ban Magdeburgban készült és valószínűleg hadizsákmányként került a városba. A román művészet ismeretének azonban nemcsak ez az emléke ismert, a város és a környék kolostoraiban nagyszámú nyugat-európai miniatúrát is őriztek. A román művészet példája csak fejleszthette a novgorodi művészeknek yers monumentalitás iránti hajlamát, ami a XII–XIII. században a művészi törekvések magva volt ebben az autochton módon kialakult művészeti iskolában.

A következő korszak, a XIV. század, mint az építészetben, úgy a festészetben és szobrászatban is a novgorodi művészet önállóságának legteljesebb fénykora. A XIII. század háborúi után most a békés alkotómunka kora következett: a város iparosai messze Oroszország határain túl is nagy hírnévnek örvendtek. A városban nagy politikai erő volt az iparosok kezében. 1342-ben és 1388-ban fel is lázadtak a bojárok ellen, körükben az eretnokség is erősen elterjedt. A festők, akik szorosan ehhez az iparosréteghez tartoztak, nagy lendülettel és bátran fejlesztették a helyi művészeti hagyományokat, bár munkáikon a »Paleológos renaissance« bizonyos hatása is érezhető. Ez a hatás a szobrászatban is megnyilvánul, amint leginkább a »Vasziljevskij«, másnéven »Arany« kapu arany berakásos ábrázolásai mutatják (1336). Megjegyzendő, hogy ezt a technikát Szuzdalban már korábban is használták.

A paleológos stílus jellegzetességei Oroszországban már igen korán feltűntek. Még mielőtt Theophan Grek, az új stílus legpregnansabb képviselője Novgorodba érkezett volna, a Szkovorodszkij-kolostor Mihály templomában található freskók (1360 körül) már teljesen a paleológos reneszánsz ismeretét elárulva készültek. Itt a Nyeregica freskóival szemben könnyed, nyújtott arányú alakok láthatók, akik a tér több rétegében helyezkednek



el egymás mögött. A kompozíciók mélységi hatását emellett tájképi háttér is növeli. Az ecsetkezelés itt is lendületes és szabad, de nem olyan vehemens, mint a régebbi emlékeknél, hanem inkább finomkodó.

A XIV. század 70-es éveiben Konstantinápolyból Novgorodba érkezett a kor egyik legnagyobb és legérdekesebb festőegyenisége, a híres Theophan Grek, egyike az ebben az időben hazájukból emigrált görög művészeknek. Lazarev a könyv Theophanról szóló részében merészen új megvilágításba helyezi e nagy egyéniséget. Abból indul ki, hogy Bizáncban a gondolatok uralkodó iránya egyre dogmatikusabbá, merevebbé vált, miután a reakció a »paleológos renaissance« humanista csiráit durván elfojtotta. A bizánci művészet egyre ekletikusabb jelleget volt kénytelen ölteni, s így a legjobb tehetségek sorra menekültek a hanyatló főváros fojtogató levegőjéből. Theophan Grek Novgorodban találta meg azt a művészi szabadságot, amelyre hazájában hiába vágyott. Működése és művészete teljesen egybeforrott az orosz kultúrával, éppúgy, mint évszázadokkal később Rastrelli, Quarenghi vagy Rossié.

Theophan Grek több munkát végzett el Oroszországban. Novgorodból Moszkvába került, hol azóta elpusztult főműveit alkotta. Művészetét ma egyedül a novgorodi Megváltó templom 1378-ból származó freskóinak töredékeiből ismerhetjük meg, amelyek azonban ebben az állapotban is jól mutatják a koncepció és a megjelenítés egyetemes műtörténeti mértékkel is rendkívüli újszerűségét. Az ábrázolásokat benső szenvedély nyugtalansága tölti el, egyes alakok heves mozgásban jelennek meg, mások mozdulatlanok, de taglejtésük, dült kifejezésük, különösen nyúlt arányuk, megfestésük zilált expresszivitása a maga egészében a korabeli eretnek mozgalmak forrongó légkörét tükrözi. Az eretnek mozgalmak a fénykorában Theophan művészete érthetően hamarosan nagy népszerűsége telt szert Oroszországban.

Theophan Grek a korai paleológos művészet festői tradícióiból indult ki, de a festészet lendületes előadását a szélsőig fokozva újszerű, egy új kor problémáit kifejező, rendkívül egyéni művészetet alakított ki, amely ezüstös, lila, késszürke és narancssárga, rózsaszín és gyöngyházzsínű tónusaival némileg késői honfitársa: Greco munkáira emlékeztet. Ami a novgorodi freskókat közelebből illeti, ezeket nem mind ő maga kivitelezte: segédei részben konstantinápolyi, részben pedig novgorodi mesterek voltak. Tanítványai azután művészetének eredményeit szervesen beleolvastották az orosz művészet eleven áramába.

Theophan Grek működése az orosz művészet fejlődése szempontjából mint táblaképfestő is rendkívül nagy volt. Tőle származik a moszkvai Blagoveszenszkij (Angyali üdvözet) székesegyház ikonosztázanak koncepciója. Ez az ikonosztáz a legfejlettebb és legkomplicáltabb az akkori európai művészetben. Az ikonosztáz ettől kezdve válik az orosz művészet egyik legfőbb jellegzetességévé. (Theophan Grek itt már Andrej Rublevvel, a legnagyobb középkori orosz festővel dolgozott együtt.)

Novgorod művészeti fejlődésére visszatérve, itt először a Theophantól eredő kezdeményezések éltek tovább (a Theodor Stratilates-templom freskói, a volotovi mezőn álló Mária halála templom freskói) mely utóbbiakon már egyes — Ajnalov által még olasz hatásnak tulajdonított — életképi elemek és részletek is találhatók. A XIV. századi novgorodi festészet azonban főként ikonjairól híres. Ezek az ikonok már nem annyira a Theophan-féle hagyományokkal függenek össze, hanem a novgorodi művészet egy másik, szintén XIV. század végi áramlatával, amelyet a balkáni szlávok művészetéhez fűznek rokoni szálak. A novgorodi festészetnek ezt az újabb irányát a freskófestészetben a Kovaljevskaja-templom díszítése reprezentálja a legjobban. Ezeknél a falképeknél már az is újszerű és szokatlan, hogy az egyes kompozíciók és alakok nem egy egységes eszmei koncepció elemei, hanem önálló ábrázolások, mintha a festő

különálló ikonokkal akarta volna a felületet díszíteni. A témák megfogalmazása is az ikonfestészetre emlékeztet. A falképekre nagyméretű és élénk dekoratív színtoltok, és ezeknek erősen alárendelt, de mégis nagymérvű rajzi részletezés a jellemző. A délszláv művészeti hatást Lazarev azzal magyarázza, hogy Novgorodban a sztrigolnyikek eretnek mozgalma idején a bojárok szívesen fordultak olyan művészeti centrum felé, amely a pravoszláv hit egyik legfőbb bástyájával, az Athos hegyi kolostorral állott kapcsolatban.

A XIV. század ikonfestészete meglehetősen gazdag emlékekben, és ezeket Lazarev mind beható részletességgel vizsgálja. Jelen keretek között ezekről az ikonokról külön-külön nem szólhatok. A XIV. század első felében a festészeti törekvések Novgorodban egyébként is nagyon sokrétűek voltak. A novgorodi ikonfestészet klasszikus, érett stílusa csak a XIV. század második felében, pontosabban utolsó negyedében alakult ki úgy, hogy a kialakulás e folyamata közben a régi és az új művészi eljárások küzdelme elsősorban a régi, a freskófestészetből származó szabad festői előadás, és az új dekoratív-kalligrafikus művészeti elvek ellentétében és keveredésében mutatkozik meg (Borisz és Gleb-ikon, 1377, Tretyakov-galéria.) A XIV—XV. század fordulóján az új művészeti elvek végleges diadalmaskodtak. A színek most az ikonokon élénkek, világosak és rendkívüli intenzitásúak, nagy geometrikus felületekben helyezkednek el, melyeket kis foltok tarkítanak. A régi komor és nyugtalan hatású színvilágnak nyoma sincsen. A legkedveltebb szín a cinóber, az adja meg a képek harsogó és tiszta alaphangulatát. A cinóber mellé arany, fehér és zöld színek, rózsaszín, égszínkék és súlyos sárga tónusok csatlakoznak. A formák egyre egyszerűbbek, a sziluett egyre nagyobb fontosságú. A novgorodi festők rendkívül eredeti és lakonikusan egyszerű kompozíciós sémákat dolgoznak ki. Kialakulnak a novgorodi festészetre oly jellemző fejletípusok, figurák, de ez a festészet ebben az időben még a legcsekélyebb mértékben sem száraz vagy megmerevedett hatású. Ugyanez a korabeli novgorodi miniatűrakra is vonatkozik, amelyek szorosan követik az ikonfestészet alakulását.

A XV. században az ikonfestészet az egész orosz művészetben vezető művészeti ágá fejlődött. Az ikonfestészetben egyre gyakrabban fordulnak elő a népművészetből és a folklórból eredő elemek, és ez nagyban növeli az emlékek sajátzerűen nemzeti jellegét. Az ikonfestészetből a népművészet hatása alatt szinte teljesen eltűnik minden asketikus szellem: a festők palettája egyre derűsebb hangulatú. A narratív elem állandóan növekszik. A XV. századi orosz ikonfestészet a népművészet és a hivatásos művészet ritkán előforduló teljes egybeolvadásának példája. A jó ipar egyben művészet volt Novgorodban, és a művészet nem volt egyéb, mint valóban jó ipar.

Lazarev részletesen foglalkozik a novgorodi ikonok idáig alig kidolgozott ikonográfiai problémáival, amelyek vizsgálata többek között sok ősi pogány elem jelenlétét mutatta ki. A legtöbbet ábrázolt szentek: Szent György, Flóra és Lavra, Szent Anasztázia, a kereskedelem védőszentje. Az egyes védőszentek védnöksége alatt a gyakorlati élet meghatározott területei állottak, s így a szentek ábrázolása tükrözi a novgorodi lakosság reális érdekeit és igényeit.

Ez a ragyogó fejlődés a XV. század 80—90-es éveiben ért véget. Ebben az időben még gyönyörű ikonok keletkeztek Novgorodban, de már ezeken is megmutatkoznak a válság, majd hanyatlás jelei. Lazarev kimutatja, hogy ez a hanyatlás lényegében a reakciós bojári ideológia megerősödésének és a népi erők háttérbe szorításának következménye volt. Az ábrázolások egyre szárazabbak, a formák és színek nyersebbek. A kompozíció világosságát komplikált és irreális architektonikus háterek zavarják, az alakok kifejezése sablonossá gyengül, néha egyenest sematikus. A XV. század folyamán a fejlődés és hanyatlás e folyamata a freskófestészetben, amely ekkor teljesen az ikonfestészet hatása alatt állott, ugyanígy nyomon követhető.



A novgorodi iparművészettel Arcihovszkij tanulmánya foglalkozik. A dolgozat elején a középkori miniatúrákat, majd a népművészet ásatások során előkerült érdekes anyagát ismerteti. A legérdekesebb azonban Novgorod nagyszerű ötvösművészete, amely a XII. században érte el virágkorát. Ebből az időből több mester nevét ismerjük (Bratyila, Koszta) és a kutatás munkáit is meghatározta. A XV. század novgorodi ötvösművészetét a legjobban Ivan mester 1436-ban készült szentségtartója reprezentálja.

\*

Novgorod után a legnagyobb orosz szabad város a középkorban Pszkov volt, melynek fejlődését Novgorodhoz hasonlóvá teszi, hogy a mongol pusztítást szintén elkerülte és így a XIII–XIV. század kulturális élete a maga pályáján fejlődhetett. 1348-ig Pszkov Novgorodhoz tartozott, és ekkor a bolotovói szerződés alapján nyerte el teljes függetlenségét. Novgorodhoz hasonlóan ezután Pszkovnak is sokat kellett küzdenie külföldi hódítókkal szemben.

A fejedelem szerepe Pszkovban még csekélyebb volt, mint Novgorodban. A bojárok hatalma is kisebb volt, mert a pszkovi terület kis mérete miatt nem volt lehetőség a nagybirtok olyan arányú kifejlődésére, mint Novgorodban. A földek itt javarészt nem nagyurak, hanem kistulajdonosok kezén voltak, akiknek nagy része a népgyűlés tagja is volt. Az iparosréteg testületekbe tömörült, és különösen a XIV. század végén és a XV. század elején tett szert nagy befolyásra. Ezek az iparosok, a „fekete emberek”, az orosz állam egységesítésére törekvő Moszkva politikájával rokonszenveztek, s komoly haladói politikai erőt jelentettek a bojár oligarchiával és a főpappal szemben. Utóbbinak itt ismét sokkal csekélyebb szerepe volt, mint Novgorodban. A pszkovi egyházi életben nem a püspök, hanem a plebejus papi rétegek játszottak vezető szerepet, úgyhogy a pszkovi vallásos művészettől még távolabb állott a dogmatikus szellem, mint a novgorodtól.

A pszkovi művészetet a maga egészében világos egyszerűség, derűs szellem és bizonyos vaskos nyugalom jellemzi. A pszkovi építészeti emlékei talán a legegyszerűbbek az egész középkori Oroszországban: vastag falaik mintha a földből nőttek volna ki, logikájuk világos, egyszerű áttekinthetőségre számító. Hasonlóan tösgyökerez és élettelen Pszkov festészete is.

A város eddig csak nagyon kevés feldolgozott építészettől N. N. Voronyin ismerteti a könyvben. A kőépítkezés itt a XII. század folyamán indult meg: az első emlék, a Milrozsckij-székesegyház helyi mészkből és téglából épült, a kievi építészeti hagyományok szellemében. A templom, alaprajzát tekintve, kisázsiai és chersoni emlékekhez áll közel. A XII. század legfontosabb építészeti alkotása azonban a Szentháromság székesegyház volt (1193 körül). A XIII. század építészete novgorodi mintákra vezethető részben vissza (zavelicsi Johannovszkij-kolostor temploma, XIII. század első fele). E hatásokon túl azonban ebben a két évszázadban már jellegzetes pszkovi vonások is megfigyelhetők az épületeken, és ezeket Voronyin a következőképpen foglalja össze: »az építészeti formák lakonikus egyszerűsége, a faktúra plaszticitása, a vonalaknál és tömegeknél pedig a szigorú geometria hiánya« (315. l.).

A XIII. század második felében Pszkovban kőből alig építkeztek, hiszen ebben az időben a városnak a litván támadók elleni védekezésre kellett összpontosítania minden erejét. Kőből egyedül a magas hegyfokon álló vár épült, majd 1309-ben és 1330-ban kő falakkal, hatalmas tornyokkal és bástyákkal vették körül a várost. A XIV. század első felében ismét csak három kő templomot emeltek, bár mindezek alapján még nem alkothattunk fogalmat az itteni építészeti tevékenységről. Az évkönyvek ugyanis sok fa templom építéséről tesznek említést, ezek azonban ma már nem állnak. Pszkov építészete a XIII–XIV. században lényegében faépítészet volt, amelynek jellegét és színezetét inkább csak sejtethetik.

A XIV. század közepén, 1348-ban Pszkov kiküzdötte Novgorodtól való függetlenségét. Ezután indult csak igazán fejlődésnek. Ekkor építették újjá a Szentháromság-székesegyházat (1365–67-ben), amely munkáknál a legjelentősebb újítás a belső dinamikus, magasbatörő megoldása volt. A külsőn a kupoladob alatt a faépítészből származó kokosnyikok helyezkednek el; az építészeti tömegek komplikált gazdagságban tömörülnek egymás fölé. A templom építője, Kirill mester, itt ugyanahhoz a dinamikus építészeti koncepcióhoz érkezett, mint ugyanennek a kornak csernyigovi építészete. A XV. század építészete további mennyiségi és minőségi emelkedést mutat. A XV. században több épületet emeltek a városban, mint a megelőző évszázadokban együttvéve. Az évkönyvekből 22 kő templom felépítéséről és az erősítéseken végzett 18 munkátról történik említés, ami túlszárnyalja bármelyik orosz városi építészeti tevékenységét ebben az időben. A sok munkalehetőség ugyanakkor a népből jött tehetségek kibontakozását tette lehetővé.

A XV. század pszkovi építészetének jellegét elsősorban a megrendelő réteg demokratikus összetétele, továbbá az építészek népi származása és kultúrája adta meg. Az épületek most is egyszerűek, szerkezetük világos, külső kialakításuk általában szerény. A tetőzet gyakran egyenes vonalú, miáltal a templomok még organikusabb egységet alkottak a lakóházak profiljával. A templomok interieurje is polgári lakóházakéhoz vált fokozatosan hasonlóvá: különféle szellemes boltozati rendszerek alkalmazása feleslegessé tette a templombelsőben a pillérek alkalmazását. A nagyszámú emlék közül a Gorkán álló Vaszilij Velikij- (Nagy Vazul), a meljotovoi Mária halála, és az 1462-ben épült Kozma és Domján-templomot emelhetjük ki.

Pszkov építészeti egészében demokratikusabb jellegű funkciója és intímabb jellege különbözteti meg a novgorodtól. A pszkovi építészettől felett főként nem jellemzi a novgorodi épületek monumentális lendületes-sége és fensége: a pszkovi épületek külseje sokszor festett volt, a templomok belsejét pedig egyszerűen meszelték. A fehér háttérből élénken kivilágított az ikonok tarkasága.

A pszkovi festészet, amelyet a könyvben Lazarev dolgoz fel alapvető tanulmányban, a szovjet tudomány felfedezése. A pszkovi iskola arculata az utóbbi években végzett hatalmas restaurálási és tudományos munka során kezdett élesebben kirajzolódni a középkori orosz festészet anyagában.

A legkorábbi pszkovi festészeti emlékek a Szpaszo—Mirozsckij-kolostor XII. századi falképei. Elrendezésükben bizánci mintákat követnek, stílusukban pedig a korabeli novgorodi freskókhoz állnak a legközelebb. Festői előadásuk lendületes, bár az uralkodó szerep mégis a rajzi elemé. A sztenogorodi kolostor 1313-ból eredő falképei már egészen más jellegűek: sok apokrif témát dolgoznak fel; egészüben Theophan Grek és köre novgorodi munkáira emlékeztetnek. Ez a fejlődés Lazarev szerint nem a paleológos reneszánsz hatása — amint Alpatov vallja —, hanem a XII–XIII. századi helyi művészeti törekvések szerves kibontakozása. Mindenesetre az bizonyos, hogy e falképek színskálája erősen emlékeztet a Novgorodban működött görög mester munkáira.

A pszkovi ikonfestészet emlékeinek felkutatása és restaurálása csak a legutóbbi időkben indult meg. Korai időkben eredő pszkovi ikonok igen ritkák; a felkutatott anyag a XIV. századi fejlődés pontos nyomon követésére sem elegendő. Mindenesetre az már most látható, hogy e korban Pszkov ikonfestészete nem oly merészen újszerű, mint Novgorodé, amelynek hatását erősen érezte. A XV. század elején azután Pszkov művészetében is ugyanaz a fordulat ment végbe, mint Novgorodban: a festői stílust rajzos előadásmód váltja fel, de ugyanakkor a művek frissesége, életereje is kezd csökkenni. Lazarev a pszkovi festészet általános jellemzésével fejezi be tanulmányát: szerinte legérdekesebb vonása a folklór-elemek bősége, amiben még Novgorod művészetét is túlszárnyalja.



Lazarev végül egy külön tanulmányban Novgorod és Pszkov művészetének jelentőségét foglalja össze. Mindkét város művészete akkor érte el virágkorát, amikor Oroszországban a feudális anarchia körülményei között centripetális erők uralkodtak. Az egységes orosz állam alapjait megvető Moszkva Novgorodot 1478-ban, Pszkovot pedig 1510-ben magához csatolta, ami a történeti fejlődés elkerülhetetlen lépcsőfoka volt. Ezután még sok, e városokból eredő mester dolgozott Moszkvában, amelynek művészete így, e hagyományokat magába olvasztva, még inkább szélesen nemzeti, összoroszl jellegűvé alakulhatott. Novgorod és Pszkov demokratikus tartalmú művészete így élt tovább még évszázadokon át.

DOBAI JÁNOS

HORVÁTH TIBOR

## ÁZSIA MŰVÉSZETE

Budapest 1954, Képzőművészeti Alap. 26 l., 112 kép

HAJEK, LUBOR

## CHINESE ART IN CZECHOSLOVAKIA

Prague 1955, Artia

Szinte egyidejűleg jelent meg két tartalmában és külső kontossében igényes kiadvány a kelet-ázsiai művészetéről, amelyek bár célkitűzéseik sokban különböznek, tanulságos összehasonlításra adnak alkalmat: Lubor Hájek: *Chinese art in Czechoslovakia*, Prágában az »Artia« kiadásában és Horváth Tibor: *Ázsia művészete*, Budapesten 1954 a »Képzőművészeti Alap« kiadásában.

Hájek könyve egy ország területén levő legrepresentatívabb — feltehetőleg —, nagyrészt gyűjteményi birtokban levő —, kínai műdarabokat foglalja össze, Horváth Tibor egy meghatározott gyűjtemény, a »Hopp Ferenc kelet-ázsiai művészeti múzeum« tárgyállományáról ad keresztmetszetet. Természetes következménye e célkitűzéseknek az, hogy teljes művészettörténeti összefoglalásra a szűkreszabott szövegrészben egyik szerző sem vállalkozhat. A hangsúly mindkét könyvnél az illusztrációs anyagra esik. Értéküket elsősorban az határozza meg, hogyan választották ki az illusztrálandó anyagot.

A válogatásnál Hájek lényegesen kedvezőbb helyzetben volt. A tárgyi emlékeknek hasonlíthatatlanul gazdagabb kincstárára támaszkodhatott, s e széles repertórból Ázsia művészetének csupán egy — ha még oly jelentős is —, de körülhatárolt területét kellett illusztrálnia. Bár teljes mértékben elismerjük úttörő kelet-ázsiai gyűjtőink nagy érdemeit, bizonyos rezignációval kell megállapítanunk, hogy az általuk összegyűjtött anyag alatta áll a legmagasabb igényeket is kielégítő csehszlovákiai keleti műtárgyaknak. Míg a cseh gyűjtők a kínai művészet legerőteljesebb korai időszakait, a Shang-, Chou-, Han-, T'ang- és Sung-dinasztiák uralkodási periódusait részesítették előnyben, addig a mi gyűjtőink kissé mostohán kezelték e nagy alkotó korszakokat, és gyűjtésük súlya inkább a kései korok tetszetősebb, gyakran inkább kuriozitást, mint súlyos esztétikai értéket képviselő tárgyaikra esett.

Az értékes csehszlovákiai anyag birtokában Hájek a képanyag kiválogatásánál a legmagasabb művészettörténeti és esztétikai értéket tűzhette maga elé kizárólagos szempontként. A kínai művészet korai időszakai ennek következtében erőteljesen előtérbe jutottak. Ezen belül pedig természetesen a legjellemzőbb technikák, a bronz és kerámia. A korai bronzoknak az egész illusztrációs anyag jelentékeny részét szenteli, ha azonban ezek történeti és esztétikai értékére gondolunk, egyáltalában nem érezzük ezt aránytalanságnak. A Han-, T'ang- és Sung-időkből ugyanígy nagy teret szentel a túlnyomórészt kerámiai technikákban megjelenő kispasz-

tíknak. A művészeti kultúra iránt igényes közönség körében talán éppen a könyv e részei aratják a legnagyobb tetszést, amelyek nemcsak a kínai művészet egy területéről adnak lehetőség szerint kimerítő képet, hanem éppen a legmagasabb esztétikai igényeket következően szem előtt tartó válogatás következtében komoly izlésnevelő szerepet töltenek be.

A kései művészet területéről — ahová a Ching-, sőt bizonyos területeken már a Ming-idők is számíthatók — Hájek véleményünk szerint nagyon helyesen, csupán néhány jellemző tárgyat közöl. A képek számát tekintve, az iparművészeti tárgyak mellett kissé háttérbe látszanak szorulni a grand d'art alkotásai. Nem szabad azonban felednünk, hogy Kínában a kettő szerepe más, mint nálunk nyugaton, határaik elmosódnak, s hosszú korszakokon át az iparművészet a fejlődés gerince.

Élményszerű az a néhány kép, amelyet a könyv a legújabb idők festészetének szentel. Hsü P'ei-Hung, vagy Li K'o — Jan tusképei, amelyek az elmúlt századok legjobb alkotásainak színvonalát érik el, a hagyományok rendkívül erős továbbéléséről tanúskodnak.

A helyes, egységes elvek szerint következetesen végrehajtott válogatás mellett a könyv hatásának titka nem kis mértékben Werner Forman fotografáló művészetében rejlik. Bámulatos biztonsággal keresi ki azt az optimális helyzetet, amelyben a fény- és árnyékhatások mérlegelésével, gondos beállításával a tárgy plasztikai értékei, esztétikai lényege teljes erővel érvényre jut. A színes képeknél e fotografáló művészet talán már túl is megy azon a határon, amit a műtárgy objektív visszaadása még megenged. Elmondhatjuk ezt különösen a kontrasztos színes hátterek használatáról. Sok a kitűnő részletfotográfia. Néhol talán túlságosan sok is, mint pl. annál a kis faoltárkánál, amelyet a könyv hét táblán keresztül illusztrál. E tárgy egyébként inkább a fotografus kopott, rongált fa anyagszerűségének virtuóz érzékeltetése iránti örömeinek köszönheti, hogy ily aránytalanul nagy helyet kapott, mint tönkrement állapota miatt alig megállapítható esztétikai értékének.

Összegezve mindezeket, Hájek könyve alapján nemcsak a csehszlovákiai kínai műtárgyakat ismerjük meg, hanem egységes monumentális hatású képet kapunk a kínai művészet fejlődéséről.

Horváth Tibor feladata a képanyag kiválasztásánál sokkal nehezebb helyzet elé állította. Míg Hájeknek 232 képtáblán lehetett a kínai művészet fejlődését illusztrálnia, s számban igen nagy, kvalitásban rendkívül igényes emléktanagra támaszkodhatott, Horváthnak 112 képtáblán egész Ázsia művészetére ki kellett terjeszkednie. Sokkal kisebb területen, sokkal több és szerteágazóbb dolgokról kellett tehát képet nyújtania. A feladatnak a könyv méreteihez képest túlméretezett volta miatt, szükségképpen csak kószolót, fragmentumokat adhatott, egy-egy fénysugárral világítva meg csupán Ázsia művészetének térben és időben rendkívül kiterjedt területét. Ez az oka, hogy Kína, Japán, India, Hátsó India, Perzsia mellett pl. Törökország iparművészetének illusztrálására három, Egyiptoméra egy tábla maradt. Még nagyobb nehézség volt az, hogy az emléktananyag, amelyből Horváth válogathatott, kvalitásban bizony valamivel alatta maradt annak, ami Csehszlovákiában felhalmozódott, s így egy művészeti terület fénysugárszerű rávilantásokkal való illusztrálására kevésbé alkalmas.

E sok nehézség ellenére meggyőződésünk, hogy Horváth Tibor feladatát az adott lehetőségek határain belül a lehető legjobban oldotta meg. A könyv kisebb hibái nem a mindenütt feladata magaslatán álló szerző, hanem magának a nehéz célkitűzésnek, az objektív nehézségeknek rovására írhatóak.

A könyv beosztásánál különösen a kínai művészetnél a korai periódusokat a késői időszakokkal szemben kissé háttérbe szorulni érezzük. Az 1929-es keleti művészeti kiállítás legkiemelkedőbb darabjai közé tartozott pl. egy T'ang-kori fa-szoborcsoport, amely a halott Buddhát és sirató tanítványait ábrázolta. A szoborcsoport elvesztett, de tudomásunk szerint egy figura elkerült e



sorsot. E rendkívül értékes korai darabnak szerintünk nem szabadna a könyvből hiányoznia. Ami az újabb kínai művészetet illeti, nem lehet teljesen egyetérteni azzal, hogy egy-két esetben vitatható esztétikai értékű tárgyak közlésére is sor került. Így pl. a 37-es táblán illusztrált »ördöggolyó«-nak, a 28-as tábla fedeles díszvázájának, a japán anyagból pedig a 61-es és 62-es táblákon bemutatott XIX. századi bronztárgyaknak közlését nem tartjuk helyesnek.

Az indiai művészet bemutatása, amelynek területén a múzeum anyaga gazdag és igen kvalitásos, kitűnően sikerült, s semmiben nem marad el a cseh publikáció nívjától.

A könyv fotográfáló művészete — bár talán nem mindenütt éri el a cseh könyv rendkívül magas színvonalát — eddigi művészettörténeti kiadványainkhoz képest, lényeges haladást jelent. Hiányoljuk, hogy nagyon kevés a részletfotó, persze ennek is a szűkreszabott terület az oka. Utalunk pl. a 10. táblán illusztrált orosz lámpára. E téma nagyszerű lehetőségeket rejt magában részletfotók számára. Erdeme Horváth könyvének, hogy a Hájek-könyv helyenként a fotográfálást szinte öncéllá emelő túlzásait sehol sem találjuk meg.

A leíró rész, amely az illusztrált tárgyakat ismerteti, mindenre kiterjedően részletes, egységes, és amellett, hogy a komoly tudományos igényeket is kielégíti, mindenütt gondol arra, hogy a járatanabb olvasó számára is világos és érthető legyen.

Horváth Tibor kitűnő könyve, amennyiben az volt a célja, hogy a széles néprétegek érdeklődését felkeltse és fogalmat adjon a művészet e területeinek sokrétűségéről, azt teljes mértékben elérte. A feladat túlméretezett volna miatt azonban ezen túlmenően oly egységes hatást, mint Hájek könyve, nem tehetett. A jövőben hasonló kiadványok célkitűzésénél ezt véleményünk szerint meg kellene fontolni és inkább kisebb és körülhatároltabb területek részletesebb bemutatására törekedni. Mindent összefoglalva Horváth Tibor könyve egy zárt gyűjtemény anyagának kifogástalanul szakszerű és a széles közönségnek is szánt bemutatását nálunk eddig el nem ért magas szinten valósította meg.

BORSOS BÉLA

ESTREICHER, KAROL

GROBOWIEC WLADYSŁAWA JAGIELLY

*Rocznik Krakowski XXXIII. I. füzet, Kraków 1953, 45 l., 96. tábla*

A történelmi nevezetességű grunwaldi csata hőseinek, Jagiello<sup>1</sup> Ulászlónak síremlékével foglalkozó tanulmány hézagpótló a lengyel művészet történetében, de magyar vonatkozása miatt is fokozott érdeklődésünkre számíthat.

A Jagiello-síremlékkel foglalkozó régibb irodalom csak általános leírást ad róla (Wojciechowski Tadeusz), vagy hamis s jelentéktelen közhelyeket tartalmaz — a lengyel kultúra iránt ellenséges magatartást tanúsító Frey Dagobert bécsi professzor cikke alapján. Frey a hitleri megszállás éveiben foglalkozott a síremlékkel.

A lengyel műtörténészek tanácstalanul álltak a műemlék előtt, mert nem állt módjukban más, korabeli műemlékkel összehasonlítani. Nem jelentek meg olyan tanulmányok, amelyek a síremlék művészi vagy heraldikai vonatkozásait tárgyalták volna. Estreicher alapos tanulmányában e hiányok pótlására vállalkozott és ezzel utat mutatott arra, hol kell a síremlék rokonságának szálait bogozgatni.

Művét nyolc fejezetre osztotta.

Az első fejezet a műemlék történetét mondja el. A Jagiello-síremlék a krakói<sup>2</sup> katedrálisban áll, helyét a király jelölte ki. Keletkezési idejére vonatkozóan a király 1434-ben bekövetkezett halála mutat iránymutatást. Wojciechowski feltevése, hogy a síremlék 1421-ben készült.

Estreicher a maga részéről elfogadja ezt a feltevést és újabb kutatásainak eredményével támogatja.

A második fejezet a magyar vörösmárványból készült síremlék tüzetes leírását adja, megismerteti ikonográfiájával is. A síremléket díszítő állatok arra mutatnak, hogy Litvániából »pogány« hitszokás került át a krakói katedrálisba, a sírontúli élet primitív hitének talán utolsó példája. Igen érdekes adatokat kapunk

a harmadik fejezetben a síremléket díszítő címerekkel kapcsolatban. A gazdag heraldikai részt nem a szobrász válogatta össze. Nem ő adta meg a címerek rajzát, hanem tanult történész, politikus, királyi tisztviselő, valószínűleg valaki az akkori kancellária papjai közül. Nevét ma már nehéz megállapítani. Feltehető, hogy a heraldikai rész szerzője Olesnicki Zbigniew, és megrajzolóját talán valamelyik udvari miniatűr-festőben kell keresnünk.

A negyedik fejezetben a síremlék stílusával foglalkozva úgy látja, hogy középkori és reneszánsz formák keverednek rajta, de hiányoznak a határozottan gótikus elemek. Végül összehasonlítja a Wawel többi síremlékével és megállapítja, hogy a Jagiello-síremléket a mértéktartás jellemzi, témájával ellentétben, az élet és halál egyensúlya.

Az ötödik fejezetben képet kapunk arról, milyen volt a síremlék keletkezése idején a lengyel szobrászat, milyen volt a krakói szobrászat Nagy Kázmér idejétől, milyen hatások jöttek Prágából, Bécsből, milyen volt a kőfaragóművészet Krakóban stb. Végül megállapítja, hogy nem találunk a síremlékkel analóg művet a korabeli lengyel szobrászatban, hogy nincs olyan mű, amelye a Jagiello-síremlék művészi színvonalához hasonlíthatnánk. Nem találunk ilyet sem Krakóban, ahol a szobrászat aránylag még a legmagasabb színvonalon állott, de nem találunk Sziléziában sem, annál kevésbé Nagy-Lengyelország területén arra a nyomra, amelyen elindulva a síremlék eredetére vonatkozó feltevéseket alapozhatnánk. Az analógiát és ennek az itt megnyilatkozó művészetnek gyökerét a Krakótól délre fekvő országokban kell keresni.

A hatodik fejezetben a Jagiello-síremlék idejére eső és Lengyelország határán túl fejlődött szobrászatot vizsgálja a szerző, vagyis: a közép-európai lágy stílust, Burgundia szerepét és művészetének jellegzetességét, Firenze szerepét és a születő reneszánsz művészetét, az állatábrázolások olasz mintáit és ennek a síremlékkel való rokonságát, Ghiberti domborműveit, Donatello szabadonálló alakjait és a síremlék arcképeit. Mindezekből arra az eredményre jut, hogy a Jagiello-síremlék arckifejésének megértéséhez a firenzei realizmus nyújt magyarázatot.

A hetedik fejezetben a művészeti útvonalakat boncolja és igen érdekes magyar vonatkozásokat fedez fel. Miután szemlét tart az Ulászló korában Lengyelországban működő olasz mestereken, a királyi udvar életstílusán, az olasz-lengyel kereskedelmi kapcsolatok történetén, a szobrász egyéni és jellegzetes vonásain — megkockáztatja a feltevést, hogy a Jagiello-síremlék szerzője bizonyára Ghiberti tanítványai közt keresendő. Felveti azt a gondolatot is, hogy nem kell-e a síremlékben importált műemléket látnunk, hogy nem került-e lengyel földre az Alpokon túlról, s talán csak az összeállítás munkáját végezték el Krakóban. De aztán rámutat a síremlék helyi jellegére, ami nem volna oly erős, ha a síremlék külföldi műhelyben készült volna. Mert — írja —

<sup>2</sup> Ugyancsak minden nyelvi alapot nélkülöz, semmivel nem indokolt Kraków nevének helytelen magyar Krakkóval való jelzése. Mint ahogy nem írjuk Makót két k-val, Krakót is csak egy k-val kell írunk. Minden nyelvben s az eredetiben is mindig egy k-val írták, tehát *Krakó*, vagy fonetikusán: Krakuv, mert a hosszú o: ó a lengyelben u-nak hangzik.

<sup>1</sup> Az eddigi szokástól eltérően használjuk a lengyeles és a hiteles *Jagiello* írásmódot, nem pedig a Jagello-alakot. Ez utóbbi kellő nyelvismeret alapján vált szokássá, hagyománnyá, de semmivel sem indokolt, használatát kerülni kell. A rossz hagyomány nem kötelezhet.



könnyű volt Magyarországra küldeni márványért, de nem valószínű, hogy egy vékony lemezekből összeállított művészi munkát abban az időben szállítani tudtak és mertek volna. A továbbiakban szó szerint ezeket mondja:

»A síremlékkel kapcsolatban felmerült kétségeket nem lehet maradéktalanul eloszlatni: végső forrásként ott áll maga a műemlék és az, amit magáról mond. Észak-Európában, a Lengyelországhoz legközelebb eső területeken ilyen erős firenzei hatást a szobrászatban sehol sem találunk, sem a közeli Ausztriában, sem Csehországban. Hátra van még egyedül Magyarország, ahonnan a síremlékhez szükséges márványt szállították. Lengyelország kapcsolata Olaszországgal ebben az időben igen gyakran Magyarországon keresztül bonyolódott le. 1412-ben és 1419-ben maga a király is járt Budán és Kassán, viszont igen sok olasz, aki lengyel földön, különféle területen működött, Magyarországon keresztül jött hozzánk.

Ha sejtésünk helyes, hogy a Jagiello-síremlék művésze Magyarországról jött, nem volna-e lehetséges Magyarországon a Jagiello-síremlékhez vezető nyomra bukkanni? A szörnyű török pusztítás ellenére is, amely megfosztotta ezt az országot műemlékeitől és kultúrájától, csak kell lenni egy ehhez hasonló műemléknek. Magyarország és Firenze művészeti kapcsolatai éppen abban az időben indultak el, amely minket érdekel. Hiszen a magyarok szolgálatába állt olasz condottieri Pippo Spano Magyarországra hívta Ammanatit, az építést, akit il Grassonak neveztek, hogy megépítse Ozora várát, a vár festését pedig Masolino készítette. Pippo Spanon kívül nagy szerepe volt Magyarországon a mi Stiborunknak, az erdélyi vajdának, a krakói Szent Katalin templom mellé épített kápolna alapítványtevőjének, aki Luxemburgi Zsigmond megbízásából járt Jagiellónál követésben. Stibor 1412-ben elkísérte Krakóba Brando Castiglione kardinálist, Masolino ismert mecénását. Sokolowski Marian remek tanulmányt írt erről a kérdésről (Sokolowski, M., Scibor ze Sciborzyc i Pippo Spano tudziez kilka słów o kronice Ulricha von Richental. — Stibor és Pippo Spano, valamint néhány szó Ulrich von Richental krónikájáról (Spraw. KHS VIII, 1912, szp. LXX), amelyben megérezte, hogy ezek a látszólag távoli politikai és diplomáciai kapcsolatok érintik a művészetet is. Magyarország művészeti kapcsolatai Olaszországgal az évek folyamán növekszenek. Korvin Mátyás udvarával olyan művészek neve került kapcsolatba, mint Benedetto da Majano, Filippino Lippi, Mantegna, Verocchio. Igaz, hogy ez későbbi keletű, de a humanizmusnak és a reneszánsznak egy igen korai, még a XV. század elejére nyúló magyarországi beszivárgásának a következménye (Zahorska, S., O pierwszych sladach Odrodzenia w Polsce. — A reneszánsz első nyomai Lengyelországban. (Prace KHS II, 1922, s. 103 i nast). A mi kapcsolatunk Magyarországgal ebben az időben igen élénk, nem véletlen, hogy a század vége felé a mi I. Zsigmond királyunk éppen Magyarországon ismerte meg a reneszánszt. Feltehető, hogy Francesco di Fiorentino 1502-ben történt Lengyelországba hívása bizonyos hagyomány folytatását jelentette.

Ezen a helyen egy műemlékre kívánok rámutatni, amelyet ismernek ugyan a lengyel műtörténészek, mert Kieszkowski Jerzy publikálta (Kieszkowski, J., Nagrobek Jana Scibora w Budzie. — Stibor János síremléke Budán. (Spraw. KHS IX, 1915, szp. CLIV) de mintha észre sem vették volna, legalábbis nem vonták le belőle a kellő tanulságot. Ez Stibor Jánosnak, az említett vajda fiának a síremléke. A vajdának nagy szerepe volt Magyarországon, Krakóval és a Jagiello-udvarral pedig szoros kapcsolatot tartott fenn. 1902 táján Budán a Mátyás-templom közelében márvány síremléket találtak, amely kétségtelenül

— a címerek tanúsága szerint — Stibor Jánost ábrázolja, aki 1434-ben halt meg. A kettétört márványlap teljes fegyverzetben álló vitézt ábrázol, sisak nélkül, lábánál az oroszlánnal. A kivitelezés tele van realizmussal, szinte brutális, monumentális, mert minden dekorációt és díszet nélkülöző. A fej igen jellemző szláv vonásokra vall. A vitéz szélesen szétvetett lábon áll, ezzel fejezte ki a művész, hogy súly és erő nehezedik a végtagokra. A síremlék megtalálásakor mindjárt felismerték az olasz művészet hatását. Fel is jegyezte ezt egy névtelen író újsághír formájában, s ennek nyomán indult el Kieszkowski.

Aztán az ügy megállt. Nem vetették egybe — tudomásom szerint — Stibor síremlékét egyetlen olasz művészeti központtal sem, de azt hiszem, hogy Firenze a minket érdeklő korszakban feltétlenül figyelembe veendő. Az emberi alak biztos lábraállítása ott, nemcsak Masaccio vagy Castagno (Pippo Spano képmása), de Donatello művészetében is jelentkezik, mindenekelőtt Szent György szobrán, amely, ha az alak beállítását tekintjük, mintha hatott volna a budai sírkőre.

A Stibor- és a Jagiello-síremlék közti hasonlat a részletekben igen nagy. Mindkettőn ugyanazon életigazság szólal meg, ugyanaz a fiziológiai tanulmány, a fegyverek és a vitézi kellékek ugyanolyan előadása, az ornamentelek ugyanolyan redukciója. Stibor feje erősen emlékeztet a Jagiello-síremlék egyik-másik síró-alakjának fejére, az oroszlánra helyezett lábak olyanok, mint a király alakjánál, a két síremléken levő oroszlán feje igen hasonlít egymáshoz. Ha a Jagiello-alakon több a fenség, akkor a Stibor-síremlék több erőről tanúskodik.

A XV. századi olasz reneszánsz emlékek pusztulása Magyarországon (néhány részlet kivételével), nehézségeket gördít a Stibor-síremléknek más hasonló műemlékkel való egybevetése elé. A Jagiello-síremlékkel való rokonsága mindenesetre elég közeli; bár nem hiányzik az egymástól elütő részlet sem; a Stibor-sírkő kevésbé finom kidolgozása, nem annyira rafinált a részletekben. A Jagiello-síremlék művésze, bár távol volt Firenzétől, amire fentebb utaltunk, még mindig közel állt Firenze művészetéhez, míg a Stibor-sírkő szobrása erősen eltávolodott már a toszkánai művészet központjától és a helyi körülményekhez alkalmazkodott. Ismerünk olyan esetet Lengyelországban, igaz, későbbi időpontból, hogy az olasz szobrászok eltávolodnak a stílustól, amely t hazájukból hoztak. Az egész lengyel reneszánsz szobrászat ilyen fejlődésen ment át.

A firenzei szobrászat hatása abban az időben igen jelentős volt. Vasari említi Ghiberti életrajzában, hogy híre hamar elterjedt Olaszországban, a t is tudjuk, hogy műveit másolták, Ghiberti kapujának egyes alakjait Turini a sienai keresztút domborművén felhasználta (Lotz, W., Der Taufbrunnen des Baptisteriums in Siena. Berlin 1947, 8.). Úgy látszik, rendelkezésére állt a szükséges sok vázlat. Hasonlóképpen szolgált mintául Donatello említett Szent György-alakja Moceninek a velencei doze síremlékéhez (1423), (Planiscig, L., Donatello. Wien 1939, 34).

A lengyel művészettörténetben az a tény, hogy a Jagiello-síremléknek olasz, toszkánai, korareneszánsz formája van, annak a véleménynek megváltoztatására készlet, amely szerint a reneszánsz kezdete nálunk csak Zsigmond korára tehető, továbbá ennek a ténynek alapján kénytelenek vagyunk revidálni a XV. század előtti olasz művészeti kultúrához való viszonyunkat is. Ptasnik egykor fájdalmasan állapította meg, hogy nincs a XIV. század olasz művészetének hatása a lengyel művészetre, és megkísérelte Nagy Kázmér sírkövét kapcsolatba hozni vele. Kiderült, hogy Olaszországgal élénkebbek voltak a lengyelországi kapcsolatok, mint a németországiak, de nem voltak erősebbek, mint a csehországiak, ahol az olasz festészet a XIV. században kitűnő festőiskolának volt a megindítója.



Lehet ritkaság számba menő, de nem egyetlen a maga nemében, hogy Krakóba jött egy művész, aki a firenzei S. Maria del Fiore-katedrális műhelyében nevelődött. Az európai művészettörténet Bernhard Hildesheim püspöke óta, a XI. század hajnalától tud példát arra, hogy olasz formák szívárognak át, amelyek vagy az ókorra vagy a trecento nagy mestereire támaszkodnak. Az olasz (sienai?) festészet hatását Lengyelországban a niepolomicai falfestmények mutatják (1370 körül keletkeztek). (Sinko—Popielowa, K., Kosciół w Niepolomicach — A niepolomicai templom. Roczn. Krak. XXX. 1938, 83—4.), Krakóban talán a legérdekesebb a Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló freskó, amely élénk kapcsolatot mutat Giotto formáival. E freskó monográfiajának szerzője (Ameisenówna, Z., Srednowieczne-malarstwo sienne w Krakowie. Középkori falképfestészet Krakóban Roczn. Krak. XIX. 1921, 103 10. á. csak ikonográfiai szempontból vélt benne olasz hatást látni évekkel ezelőtt. Ma, annak megállapítása után, hogy a Jagiello-síremléknek olasz formája van, talán hajlandó lenne e műemléket előbbre keltezni és olyan festő művét látni benne, aki járt Olaszországban.

Igen sok XIV. és XV. századi lengyel művészetre vonatkozó nézetet kell megváltoztatnunk akkor, amikor a művészet kincsházába tartozónak tudjuk a Jagiello-síremléket, mint olyat, amely Olaszországból indult el. Elsősorban, mint azt a XIV. század lengyel szobrászatával kapcsolatban már mondtam, megdől a XV. századi szobrászatunk német eredetűre vonatkozó elmélet. Ez az elmélet egy fél század előtt, vagy még régebben keletkezett s a mai napig is itt-ott elfogadják még. Csehország, Ausztria, Szilézia, Olaszország és csak a továbbiak folyamán a német területek hatnak, amikor a XIV. és a XV. században építünk vagy díszítünk.

A nyolcadik fejezetet a síremlék későbbi baldachinjának részletes vizsgálatára szánta a szerző. A baldachin pontos leírását, a restaurálás folyamán rajta végzett változásokat, keletkezését és szerzőjét, Berreccivel való együttműködését, a feliratok elhelyezését, az arányokat, és az olasz analógiákat tárgyalja.

A Jagiello-síremlék egyszerűségét és monumentalitását még az is kénytelen tudomásul venni, aki nem járatos a művészettörténet beható és a finomságok megértésére törekvő tudományában. Minden kor rányomta bélyegét, a mi korunkban helyreállították és igazi helyére tették.

Nehéz megállapítani a síremléknek a középkori európai szobrászathoz való viszonyát, mert nincs, mind-ezideig hiányzik az európai síremlék-szobrászat története. A szerző meg van győződve arról, hogy az Alpokon innen, különösen Ausztriában, Svájcban és Dél-Németországban előkerülhet még olyan műemlék, amely a quattrocento formák hatását mutatja a gótikus szobrászatban. Bármint legyen is, a Jagiello-síremlék ezen a téren a legkorábbi példák egyike, és ezért jelentősége túlnő Krakó és Lengyelország határain.

CSORBA TIBOR

GENTHON ISTVÁN

## NÓGRÁD MEGYE MŰEMLEKEI

Budapest 1954, Akadémiai Kiadó. 487 l.

A művészettörténeti szakirodalomnak talán egyetlen ágazatában sem kell annyi metodikai nehézséggel, eleve megszabott keretből, szkémából fakadó ellentmondással megküzdni, mint a műemlékek topográfiai feldolgozásában. Most, amikor a soproni kötet után Nógrád megye műemlékeinek seregszemléjéről kell véleményt mondanunk, döbbenünk rá a feladat rendkívül szétágazó problematikájára, valójában egy kötet szűkebb egységen

belül le sem mérhető sokrétűségére. Mintha a soproni kötet egyébként igen tanulságos és jól hasznosítható bírálatánál nem is Magyarország Műemléki Topográfiájának szerves részét, tehát a majdani nagy mű induló munkálatait tettük volna bírálat tárgyává, hanem kizárólag egy önmagában zárt, befejezett és témájában elszigetelt művet, egy város műemléki anyagának feldolgozását boncolgattuk volna. S úgy hiszem, mindjárt itt, ezen a ponton kell a tárgyilagosságra törekvő kritika fonálát is elindítani. Az elsődleges, a döntő szempont csupán a végleges, a szemünk előtt fokozatosan kirajzolódó teljes mű helyes értékeléséből, annak érdekeit szem előtt tartva, vezethető le.

A nagyjelentőségű tudományos vállalkozás tágabb horizontjáról, átfogó koncepciójának síkjáról szemlélődve merész és rendkívül hasznos lépésnek kell tekintenünk, hogy Sopron tetszetős, atraktív műemléki anyaga után a szerkesztőség a másik véglet felé terelte a figyelmet. A témaválasztás megbecsülendő önmérséklettel egy új, nehéz problematika vállalását is jelentette. Ez az első és véleményünk szerint legjelentősebb pozitívuma a nógrádi kötetnek.

Az eddig megjelent két, sok tekintetben ellentétes jellegű kötet olyan pólusokat jelöl, amelyek között valóban az egész műemléki topográfia problematikája feszül, s mindjárt tegyük hozzá, főbb vonásokban k. is bontakozik, meg is oldódik. Mindenekelőtt az értékelés kérdésében láthatunk tisztábban: hogyan viszonylik egy műemlékekben szegényebb terület emlékeinek értékelése a leggazdagabb vidéki városunk emléktanyájának értékeléséhez? Nógrád megye köteté igen vékony lett volna, ha a szerzők valamilyen egységes metodika erőszakolásával a soproni értékelés fokát kívánták volna érvényesíteni. A készülő teljes mű, a sokkötetes sorozat több év munkája, s már ezért sem képzelhető el, hogy a kiválogatás, az értékelés módjában ne legyenek ingadozások. Az ingadozások azonban nemcsak véletlenek, akaratlanok, hanem szükségszerűek és szűsítő értékeit a topográfia két első köteté — úgy hiszem — már meg is határozza. Ezért jelölnek e művek fix pontokat a további munkálatok számára. A nógrádi feldolgozás is beigazolta, hogy ha egy terület művészeti jellegéről hű képet akarunk rajzolni és a művészettörténet számára szinte felbecsülhetetlen értékű forrásanyagot nyújtani, akkor a feldolgozás módjában, az értékelés alapjaiban a konkrét hely követelményeihez kell igazodni.

A témaválasztás új kultúr szemléletünk szempontjából is alapvető jelentőségű. Miként a korszerű műemlékvédelemtől is azt követeljük, hogy a formai gazdagság felszínes túlbecsülése helyett a magyar nép alkotó szellemét tapogassa ki s azokat az emlékeket részesítse védelemben, amelyek valóban a történeti valóság hű visszatükrözői, szükségszerű, hogy a műemlékvédelem alapját, támasztát jelentő nyilvántartási feldolgozási módszerét is ugyanez a szellem hassa át már az új téma kiválasztásánál. S meg kell állapítani, hogy ez a szellem, a problémák keresése és vállalása, tehát nem a felszínes könyvsiker igénye helyezte előtérbe Nógrád megye műemlékeinek feldolgozását.

Az eddig vázolt szempontok plasztikus kiemelése érdekében azonban nem akarjuk Nógrád megye műemléki állományát alábecsülni. Nem szabad az ellentétek túlzott kihangsúlyozásával abba a hibába esni, mintha végső fokon mégis a műformák gazdagságán múlták műemlékeink jelentősége. Sőt, ezen a téren maga a kötet is — talán szerénységből, mentegetőzésből — kissé túllendül. A rövid művészettörténeti tanulmány erőteljesen, kissé túlságosan is kiemeli a műemléki anyag szerénységét. Az emlékek konkrét feldolgozásánál azonban helyrebillen az egyensúly, a helyes szempontok általában jól érvényesülnek, s a tanulmányokból, leírásokból tisztán, valódi értékében rajzolódik ki előttünk a terület általános művészeti képe. S most már kissé közelebb jutva magához a műhöz, szűrhető le a kötet másik jelentős értéke. A terület jellegét helyes műemléki szemlélettel ragadta meg és tárta az olvasó elé. Sopronhoz képest nemcsak az értékelés fokában, léptékében, ha-



nem jellegében is újat kellett adni. Szinte más műfajt követelt Nógrád megye s az ebből következő főfeladatot a konkrét feldolgozás helyesen oldotta meg.

Megtört a jég, a kizárólagos ún. »művészettörténeti szemlélettel« szemben e terület történeti valóságának, jellegének, hagyományos típusjelenségeinek minél hűvebb megragadására, tükrözésére törekedtek a szerzők. S azt hisszük — bár ezen az úton még elég járatlan a magyar művészettörténet — a könyv nagy haladást jelent a soproni kötettel szemben.

Az új szellemben fogant feldolgozás természetesen nem lehet hibáktól mentes. Ezek a hibák azonban véleményünk szerint eltörpülnek a már említett döntő pozitívumok mellett. Éppen az új szempontok felmerülése és vállalása folytán léptek fel a ma még szinte elkerülhetetlen hiányosságok is. A megye népi építészetéről, települési jellegéről irt igen kiváló tanulmány igényessé teszi az olvasót, a leírási részben azonban számos esetben nélkülözni kell az ilyen irányú feldolgozást. Az eddigi kutatás, módszeres gyűjtés hiányait nem lehet pótolni. A rendelkezésre álló igen szerény eszközök folytán nem várható, hogy például az osztrák topográfia burgenlandi kötetéhez hasonlóan, differenciált szempontok alapján, de mégis egységes szellemben hiánytalanul tárja elénk az új mű egy országrész népi építészetét, települési karakterisztikumait. Egy-két kitűnő szakember nem járhatott be minden falut s nem vizsgálhatott meg minden házat. A hasonló jellegű kötetknél azonban igen előnyös lenne a faluszerkezetek jellegét helyszínrajzokkal — esetleg a jozefinista térképekkel — vizuálisan is érzékeltetni.

A tanulmányi rész jó arányú, tematikája helyes. Úgy hisszük azonban, hogy az egyébként igen értékes történeti tanulmányban részletesebben kellett volna a kulturális felépítmény alakulásával foglalkozni. A mű egységesebb, összeforrottabb lett volna. A leíró rész hatalmas anyag szakszerű feldolgozását tárja az olvasó elé. Ez az anyag a művészettörténeti kutatás felbecsülhetetlen értékű forrása. Ezt igazolja az eddig ismeretlen kismesterek feltűnően nagy száma a névmutatóban.

Kétségtelen, hogy az anyaggyűjtés nem volt teljesen egységes. A rendelkezésre álló rajz- és fényképanyag kiválogatása sem történt mindig szigorú következetességgel, s az irodalom közlésében is vannak egyenetlenségek, a jegyzethivatkozás hiányos. Egy két tárgyi tévedés és leírás is becsúszott a különben gondos és tipográfiai is igen tetszetős, igényes kötetbe. Amikor azonban az egyenetlenségeket és kisebb hibákat felemlíthetjük, hozzá kell tennünk, hogy a különböző érdeklődésű gyűjtők, kutatók munkáját rendkívül nehéz koordinálni, és az ilyen jellegű hiányosságok csak mérsékelhetők, de nem küszöbölhetők ki teljesen. A hiányok, tévedések véleményünk szerint semmiképpen sem lépik túl a megszokott, a még megengedhető mértéket.

Önkéntelenül felvetődik a kérdés: helyesebb volna-e az elforduló csekély hibák teljes kiküszöbölése érdekében lényegesen megnyújtani a topográfiai munkák idejét, vagy a kismértékű s a cél szempontjából valóban jelentéktelen kompromisszumok árán mielőbb végrehajtani e nagy feladatot.

A műemléki topográfiák a magyar művészettörténet és műemléktudomány mind ez ideig nehezen nélkülözött forrásanyagai. Nélkülük az egységes magyar művészettörténet feldolgozása elképzelhetetlen. Ennek a hiánynak mielőbbi pótlása azonban nemcsak szűkebb tudományos, hanem általában kulturális életünk egyik legsürgősebb feladata. A szélesebb olvasótábor, a művelődni vágyó magyar nép számára is felbecsülhetetlen jelentőségű. E folyamatosan készülő sorozat kötetei nemcsak egy-egy kiemelkedő, általában jobban ismert műemlék bemutatásával hoznak közelebb nemzeti múltunk értékeihez, hanem az ország egészéről, kulturális múltunk teljességét feltáró összefüggésekről, a magyar vidék és város műemléki és kulturális viszonyairól, kölcsönhatásáról nyújtanak egységes és kimerítő képet, s ezáltal válnak a magyar nép hagyományainak, alkotó képességének leghatásosabb eszméltetőjévé. E meggon-

dolások — úgy hisszük — eléggé alátámaszthatják Magyarország Műemléki Topográfiájának fontosságát és sürgősségét. Felvevésünk helyességét pedig mind a soproni, mind pedig a kiváló nógrádi kötet szinte nem is várt közönségikére igazolhatja.

POGÁNY FRIGYES

DERCSÉNYI DEZSŐ—GERŐ LÁSZLÓ

## A SÁROSPATAKI RÁKÓCZI-VÁR

Budapest 1953, *Képzőművészeti Alap*. 52 l., 19 kép, 59 tábla

Kevés műemlékünk van, amelyhez annyi történeti esemény kapcsolódik és amelyen annyi évszázad építészete dolgozott, mint a sárospataki Rákóczi-vár. Mégis művészettörténetünk elég mostohán kezelte. Nagyon kevés építészettörténeti munka jelent meg róla, s ezek sem mentesek a tévedésektől.

Mindenképpen indokolt tehát, hogy a »Magyar Műemlékek« sorozatának második kötetét ennek a kimagasló műemléknek szentelték, hogy a várkastélyt, amely egykor az ország védelmére épült, majd a szabadságharcok kiröpítő fészke lett, ma pedig múzeumával és a művészek alkotó otthonával a magyar nép kulturális felemelkedését szolgálja, minél szélesebb körökben ismerjék meg. A két kiváló szerző alapos ismerője a tárgynak, hiszen az utóbbi években népi demokráciánk által végeztetett feltárási és helyreállítási munkákat ők vezették.

Sárospatak múltja a XI–XII. sz.-ba nyúlik vissza. 1201-ben már városi kiváltságokat kap. A várat először 1261-ben említik okleveleink, amikor V. István ifjabb király ide költözik családjával. E vár 1252-i újabb tatárbetörés után épülhetett, s hosszú időközön keresztül királyi vár volt. 1262-ben a vár egyik befejezetlen tornyának elajándékozásáról történik említés.

Ebből a korból származtatják a szerzők az európai viszonylatban is óriási méretű lakótornyot, míg a Kállay Mihály comesnek adott tornyot a mai plébániatemplom mellé helyezik mint a város egységes védelmi rendszerének egyik tagját. E datálással vitába szállnak Varjú Elemér állításával, aki szerint a torony a XIII. sz.-i alapokon épülhetett, de egészen Perényi Péter alkotása, s egyetlen részlete sem utal a XVI. sz. előtti időkre. Érvelésük szerint a korszerűtlenné vált földszíntnek a terepszint emelésével való betemetése — a hajdani emeletre helyezett díszkapuk tanúsága szerint — a Perényiek alatt történt, az ekkor épült loggia az alsó lőrésüket eltömi, az egyik felső lőrésnek pedig a kilövését veszi el, tehát a toronynak feltétlenül korábban kellett épülnie. Ezenkívül a földszinti és emeleti védőfolyosók 1480 körüli formákat mutató gótikus ajtajai sem illeszthetők be a XVI. sz.-i reneszánsz stílusú építkezésekbe. Ezeket az érveket el kell fogadnunk, s igazat kell adnunk abban is, hogy a koraközépkori formájú tornyot aligha építhette a legkorszerűbb olasz rendszereket alkalmazó Perényi. A torony egyszerű négyzetes alaprajzával, alsó lőrésével a XIII. sz.-ra tehető, mert később már tagozottabb tornyokat építenek, s a tűzfegyverek fejlődésével az alsó lőrések is eltűnnek s csak akkor jelennek meg ismét, kazamaták alakjában, amikor a védelem is kellőképpen fel tudta használni a tűzértséget.

A vár 1436-ban a Pálóczyak tulajdonába kerül. Pálóczy László 1465-ben városi kúriájának falakkal és tornyokkal való megerősítésére kap Mátyás királytól engedélyt. 1526-ig a Pálóczy-család kezén marad. E korra esik a lakótorny boltozása és az emeleti védőfolyosó építése. A virágzásnak indult város falainak és a belső várnak építkezéseiről semmit sem tudunk, az utóbbi munkákból csak egy 1506-os évszámú, másodlagosan elhelyezett reneszánsz ajtó maradt fenn.

A mohácsi csatában elesik az utolsó Pálóczy, s a várat Perényi Péter ragadja magához, aki hatalmas építkezésekbe kezd. Fogsága és 1542-ben bekövetkezett



halála után az építkezést fia, Gábor folytatja 1567-ig. A lakótornyot reneszánsz stílusban átalakítják, az elavult földszintjét feltöltéssel betemetik, a lejtő felé kazamatás olaszbástyát, a fensziken pedig nagyjából szabályos rombusz alaprajzú sarokbástyás belső várat építenek hozzá. A keleti falak belső oldalához lakószárny simul, amelyet a lakótoronnyal lépcsős loggia köt össze. A magyar reneszánsz e legpompásabb együttésen az olasz vezető mestereken, Alessandro da Vedanon kívül magyar mesterek is dolgoztak, akik nemcsak középkori céhszervezetüket és kőfaragó jegyeiket hozták magukkal, hanem — úgy véljük — helyi jellegűvé vált, vagy gótikus hagyományokból átalakított reneszánsz formakincsüket is. A lépcsőházi ajtók és menyői templom 1517-ből való ajtaja közti hasonlóságra már Divald rámutatott, a segmentíves lezárási reneszánsz fülkekeretezések pedig a későgót sediliák átfogalmazásai, amelynek egy korai példája a szilágycsehi templomban (1522) található. A szerzők e gazdag és lényegében lombard származású szobrászati anyag elemzése alapján több élesen elhatárolható művészegységet különböztetnek meg.

A Perényiek a belső váron kívül a város erődítésein is dolgoznak, kazamatázott falakat és ó-olasz rendszerű bástyákat építve. A régi erődítések egy része azonban megmaradt. Legálább erre mutat a Römisch-féle térképen az országútra néző négyszögű bástya, valamint I. Rákóczi György 1647-i utasításaihoz említett »kerekded bástya« és »Mezei Máté bástyáskája«, amelyek helyett »regurális kazamatás bástyák« építését rendeli el.

A Perényiek kihaltával Dobó Ferenc, majd Lőrántffy Mihály tulajdonába kerül a vár, majd Zsuzsanna lányával hozományként I. Rákóczi György birtokába jut. Rákóczi építkezik a várban és a város erődítésein egész uralkodása alatt. A Lőrántffy-szárny kivételével — a későbbi átalakítások és a városfalak nagymértékű pusztulása miatt — ezekből az építkezésekből csak emléktáblák feliratai és okmányok adatai maradtak fenn, a hatalmas — 10 ágyúval felszerelt — »oroszlánbástya« pedig nem azonosítható a megmaradt erődítésekkel. Talán a plébániatemplom szentélye mögött állott új-olasz rendszerű füles bástya lehetett.

A szatmári békekötés után a Rákóczi-javakat elkobozzák, s kincstári tulajdonból Trautson Donát, majd 1806-ban Bretzenheim Ágost birtokába kerül, akinek fia, Ferdinánd, nagyszabású építkezésekbe kezd. 1853-ban a Windischgrätz-család veszi meg, akik helyreállítási munkákat végeztetnek rajta. 1945-ben államosították, s ma részben történeti múzeum, részben a magyar művészek alkotóotthona. Népi demokráciánk anyagi áldozataival a háborús sérüléseit kijavították, s a lakótornyot a korszerű műemléki elveknek megfelelően helyreállították.

A könyv megjelenése után került a Műemléki Főhatóság tervtárába a Bretzenheim-építkezések tervanyaga, amely a XIX. sz.-i építkezéseket teljesen új megvilágításba helyezi. Bretzenheim Ferdinánd 1823-ban örökölte a pataki és regéci uradalmakat, amelyek az 1840-ben kelt magyar nyelvű végrendelete szerint »a legelhagyatabb s jövedelmetlenebb birtokok közé méltán számíthatottak«, mégis a »Pataki Várnak helyre hozása, s rangomhoz illő lakhellyé fordítása is elkerülhetetlen szükségű teremhenné válván«, kölcsönzött pénzekkel végezteti a munkát, amely így meglehetősen lassú ütemű volt. Az egy menetű szárnyakból álló kastély, amely I. Rákóczi György 1644. márc. 8-i levele szerint a két évszázad előtti lakóigényeket sem elégítette ki, természetesen nem feleltethet meg az új tulajdonosnak sem. Bretzenheim nagyműveltségű és finom ízlésű ember volt, aki a regéci porcelángyárat alapította, és anyagi áldozatok mellett a legmagasabb művészi színvonalon tartotta, s aki itt is nagyszabásút akart alkotni.

Az építkezés az északi szárny kiépítésével kezdődik, Koch Henriknek (1781—1861), az Egyetem utcai, főtí és parádi Károlyi-építkezések építésének 1829-re keltezett terve szerint. Az eredetileg egytraktusos épülethez udvari menetet építettek, mindkét szinten 6 árkáddal. Az emeleti ívek szét húzott pillérjei közt keskenyebb

egyenes lezárási ablakok vannak, a földszint széles pillérjeit támpillérek tagolják. Koch a Perényi-loggia hangulatát viszi újklasszikus formanyelven tovább, a vöröstorony romantikáját a támpillérekben kívánta visszahangozni. A jó arányú homlokzat a hazai praeromantika egyik korai emléke.

A Perényi-szárny átépítésére több terv is készült; G. Schmidt, Phillipp Knoll és Johann Romano tervei. Az első valami furcsa neoreneszánszban, az utóbbiak Schinkel-ízü angol-gótikában. Az építkezés Romanónak (1818—1862), a bécsi arisztokrácia kedvelt építésének módosított terve szerint került kivitelre 1841-ben. Ekkor keletkezett a Bodrogra néző homlokzat, furcsa, velencei ritmusú s léptékből kieső, nagy ablakaival. Az emeleti ablakok keretezése és mellvéd-betétjei terracottából készültek. Mivel Bretzenheimnek a regéci és telkibányai porcelángyárán kívül téglá-, tetőcserep- és kőagyagcső gyárai is voltak, valószínűleg ezek valamelyikében készülhettek, s így a XIX. sz.-i hazai terracottaépítészet előfutárának tekinthetők. A nyugati és déli szárny udvari tractusaihoz Johann Walther 1839 és 1840-ben készített terveket, aki valószínűleg Romano irodavezetője lehetett. A belső menetek kiépítésével a külső tractusok az udvarra nyíló ablakaikat elvesztették, ezért a külső tömör várfalakba kellett ablakokat vágni. Ezzel egyidőben a sarokbástyákat kerek erkélyekkel látták el. Ezeknek az ablakoknak naiv reneszánsz jellegű kiképzése élesen elüt Koch udvari loggiáinak újklasszikus és Romano ablakainak koraeklektikus felfogásától. Fel kell tehát tételeznünk, hogy az udvar felé nyíló eredeti ablakok mintájára készülhettek, különösen ha a könyöklők furcsa telesholdképi, répaorrú maszkjait vagy az udvari folyosók ablakainak hármaskiosztásra utaló szemöldökeit nézzük.

A Windischgrätzék Ziegler Győző által 1891-ben vezetett helyreállítási munkái az épületen külső változtatásokat nem okoztak, a meglevő formákat annyira tiszteletben tartották, hogy még a Bretzenheim-címert sem cserélték ki.

A könyv az építéstörténetet széles bázisú társadalomrajzra építi fel. A régi oklevelek, leírások, leltárak adataiból meglevenedik a viszonytagságos története, a Dózsa-féle parasztháború, a Wesselényi-összeesküvés, a Tokaji-féle felkelés és Rákócziak küzdelmei és a dicsőséges fejedelem szabadságharca. Az élvezetes stílusban megírt művet gazdag képanyag díszíti, amelyből ki kell emelnünk a vár és lakótorny rekonstrukciós terveit, az új felmérési rajzokat és a lakótorny példásan helyreállított belső tereiről készült felvételeket.\*

BORSOS LÁSZLÓ

MIHALIK SÁNDOR

SZENTPÉTERI JÓZSEF ÖTVÖSMESTER ÉLETE, ÖNÉLETÍRÁSA, MŰVEI

Budapest 1954, Képzőművészeti Alap. 148 l., 39 tábla

Régi adósságát törlesztette művészettörténeti irodalmunk a »Képzőművészeti Alap« kiadásában megjelent Szentpéteri-könyvvel.

A könyv összeállítása szokatlan, s nem mindenben mondható szerencsésnek. Tulajdonképpen forráskiadvány. Zömét Szentpéteri »Önéletírása«, működésének, életküzdelmének művészi alkotásain kívül leghitelesebb dokumentuma foglalja le. Az önéletrajzot Mihalik Sándor rövid tanulmánya vezeti be, s a mester fennmaradt vagy egyéb módon megállapítható összes hitelesnek el-

\*A Bretzenheim Ferdinándra vonatkozó adatokat Mihalik S.: A regéci porcelán (Gerevich-emlékkönyv. Bp. 1942, 200—209) című tanulmányából és szíves közléséből vettem, amikért ezúton is köszönetet mondok. Kochra és Romanóra vonatkozó adatok: Thime—Becker, Künstlerlexicon.



fogadható művéről készült corpusszerű teljességi leírás követi. Ezután »Magyarázatok« címszó alatt betűrendes tájékoztatót találunk, az önéletrajzban található idegen szavakról és azokról a fogalmakról, amelyeknek magyar-  
rázatára — feltehetőleg a kiadó szerint — az olvasó-  
közönség egy része rászorul. A kötetet mélynyomású  
illusztrációk egészítik ki.

E kiadvány határozottan népszerűsítő munkának készült, a legszélesebb és legkülönbözőbb képzettségi fokok álló közönség számára. Legalábbis erre következ-  
tethetünk a »Magyarázatok« »conjugatio, deputatio, miniature, mustra, non plus ultra, service, Diogenes, Dürer, Keppler, Napóleon, Sokrates, Schönbrunn« cím-  
szavaiból. Ily nagymértékben népszerűsítő munkában  
forráskiadványt adni — véleményünk szerint — hely-  
telen. Nem tudunk azzal sem egyetérteni, hogy az ön-  
életrajz »az óregkori fogalmazás hibáinak helyesbíté-  
sével, szórendi és mondattani javításokkal és egyes léz-  
nyegtelen szövegrészek elhagyásával« került közlésre.  
E változtatások a hitelességet gyöngítik anélkül, hogy az  
olvasóközönség számára az önéletrajzt lényegesen köny-  
nyebben emészthetővé tudnák tenni.

Felmerül a kérdés, helyes volt-e ily széleskörű népszer-  
sítésre szánt s terjedelmében ily szűkre szabott  
munkával megelőzni azt a jóval nagyobb terjedelmű s  
elsősorban a szakkörök számára készítendő publikációt,  
amelyet Szentpéteri megérdemel, amelybe az önéletrajz  
szervesebben illeszkedik, s amelynek megírását Mihalik  
Sándor bizonyára ugyanolyan nagy örömmel vállalta  
s ugyanolyan kitűnően oldotta volna meg, mint az e  
könyvet bevezető tanulmányt. Úgy hisszük, helyesebb  
lett volna, előbb a nagy tudományos publikációt kiadni.  
Azt e népszerűsítő kiadvány könnyebben követhette  
volna. Így viszont — ismerve a könyvkiadási helyzetet —  
aligha hisszük, hogy egy nagyarányú Szentpéteri-publi-  
kációra sor kerülhet.

Rátérve Mihalik tanulmányára, meg kell állapítanunk,  
hogy a szűkre szabott keretekben a legtökéletesebben  
valósította meg azt, amit egy a szó nemese értelmében  
vett népszerűsítő munkától elvárunk: a legsúlyosabb,  
igényesebb tartalmat a legkönnyedebbné, világosabb és  
élvezhetőbb formában nyújtani. Mihalikot egész eddigi  
működése predesztinálta e feladatra, hiszen több év-  
tizedes kutatómunkája során számára mindig a magyar  
ötvösség területe jelentette a legizgatóbb feladatot, s  
Szentpéteri jellegzetesen magyar, tragikus vonásokat  
mutató alakja is nagyrészt az ő kutatómunkája nyomán  
bontakozott ki a múlt homályából. Az önéletrajz érde-  
kes művelődéstörténeti dokumentum, s egyben hű képe  
Szentpéteri célkitűzéseiben s akarásában reneszánsz  
arányú, különösen idősebb korában pedig a meghasonlás  
és misantropia felé hajló jellemének. Ezt az önéletrajzot  
teszi teljessé és állítja be a művelődéstörténet és művé-  
szettörténet összefüggéseibe a kitűnő bevezető tanul-  
mány, amelynek végigolvasása után lehetetlen elnyom-  
nunk sajnálkozásunkat, hogy számára a könyvben az  
önéletrajz terjedelmének fele sem juthatott. Mihalik ki-  
tűnő képet ad Szentpéteri fejlődéséről, párhuzamosan  
tárgyalva a mester életének külső eseményeit, jellemé-  
nek alakulását s művészetének kibontakozását. Az  
utóbbinál kár, hogy a tanulmány oly szűkre szabott  
keretei nem engedtek meg részletesebb analízist. Hogyan  
kerítik hatalmukba, s sodorják mindinkább Szentpé-  
terit az iparművészettől a szobrászat, a grand d'art  
felé egyre nagyszabásúbbá váló célkitűzései? E téma  
egymaga megérdemelné egy külön Mihalik-tanulmányt.  
Hiszen e kérdés — úgy véljük — Szentpéteri életének  
központi problémája. Művészetének e műfaji kettőssé-  
gében — amelynek korai jelentkezésére éppen az önéle-  
trajz szolgáltat érdekes példákat — a nagy reneszánsz  
mesterekkel egy. Míg azonban a renaissance-ban művés-  
ség és nagyművészet szervesen folytak egymásba, Szent-  
péteri korában egységük megbomlik, s ami egy Benvenuto  
Cellini életében természetes, az úgy érezzük, Szentpéteri  
tragikumának fő forrása lett.

A művek corpusza szakszerűségében kifogástalan,  
precizitásában néhol egészen az ötvözetek összetételé-

nek megadásáig terjed. Nagyon szerencsésnek tartjuk,  
hogy Mihalik a művek felsorolása után kitért a hami-  
sítványok felismerésének gyakorlati kérdéseire is.

A mélynyomású illusztrációk szépek, azonban a 145  
darabot tartalmazó oeuvrehez képest 39 illusztráció  
kevés.

Összegezve a tanulságokat, az új Szentpéteri-könyv  
a kiadás koncepcióbeli hibái ellenére is nyeresége művé-  
szettörténeti irodalmunknak. Azzá teszi Mihalik Sándor  
avatott tolla, akitől joggal várjuk a nagy, szakkörök-  
nek szánt Szentpéteri-publikációt is.

BORSOS BÉLA

POGÁNY Ö. GÁBOR

## MAGYAR FESTÉSZET A XIX. SZÁZADBAN

Budapest 1955, Képzőművészeti Alap. 48 l., XL tábla

A Képzőművészeti Alap kiadásában megjelent »Ma-  
gyar festészet a XIX. században« új könyvkultúránk  
első művészeti vonatkozású kötete, amelynek előkészítő  
gondossága és szerző, kiadó, nyomda együttműködésé-  
nek eredménye nemzetközi igényű összehasonlításra  
méltó. Különösen fontos lépést jelent könyvkiadásunk  
fejlődésében a könyvnek az a nyilvánvaló törekvése,  
hogy nemcsak tartalmában, hanem kivitelében, külse-  
jében is esztétikai nevelést szolgáljon, ízlés fejlesztésére  
legyen alkalmas. Negyven táblájának több, mint három-  
negyedrésze színes, a között művek közül nem egyet  
most látunk először színesen reprodukálva, és talán  
ezzel az igényességgel is magyarítható, hogy a kiadvány  
által kiváltott első hozzászólások szinte teljesen mellőz-  
ték tartalmi értékelését és csakis külsejével, kivitelével  
foglalkoztak.

Ez természetesen fontos kérdés. Valóban elérkeztünk  
a fejlődés azon állapotába, amikor a régi kiadási kere-  
teket mind a kiadó, mind a szerzők, mind pedig a közön-  
ség felvevőképessége és igénye messze túlnötte. Három-  
negy évvel ezelőtt még örvendeztünk azon, ha egy-  
egy művészeti könyv egyáltalán megjelent és túlhaladta  
a papír, kötés vagy nyomdafesték minőségében a bro-  
súra-méreteket, de ma már hiányosnak érezzük azt a  
könyvet, amely a tipográfiától kezdve a címlapig nem  
tud lépést tartani tárgyának követelményeivel.

Az eddig forgalomba került színes reprodukciók szak-  
emberek és közönség körében igen vegyes érzelmeket  
keltettek. Éppen ezért örvendetes e könyvnél a Szikra  
nyomda gondos munkája, amely a színes reprodukciók  
kivitelében megnyilvánult. A jóval igényesebb munkát  
követelő, de fokozottabb árnyalati hűséget biztosító  
magasnyomás alkalmazása még mindig meglevő hiá-  
nyosságok ellenére is a színek, az összbenyomás hiteles-  
ségének egy eddignél fejlettebb fokát biztosította. Bara-  
bás Miklós, Borsos József, Lányi Sámuel, Székely Ber-  
talan, Hollós Simon és mások is sokat nyerne a közön-  
ség szemében e kiadvány révén. Akadnak természetesen  
nem hiteles effektusok, hangulatromboló eltérések is,  
mint Munkácsy Siralomházánál vagy Benczúr Gyula  
Budavár visszavételénél és szegényedik, elszürkül többek  
között Mészöly Géza. Kár, hogy több képen, elsősorban  
tájképi részleteknél egyes színek, különösen a sárga nem  
alkalmazkodik eléggé a művészek egyéni színkeveréséhez  
és hogy a képfelület egyenlőtlen fényessége is zavarón  
hat. Mindezzel együtt azonban, a műalkotásokon túl-  
menően, maga a könyv is műélvezetet nyújt, s ha nem  
is várhatjuk, hogy egycsapásra művészeti könyvkiadá-  
sunk általános mércéjévé váljék, de nem téveszthetjük  
többé szem elől, hogy ilyen könyv is készülhet, hogy még  
ennél igényesebb, kiforrottabb ízlésű munkának a lehe-  
tőségei is adva vannak nálunk.

Éppen azért, mert ennyire tetszetős, vonzó és az  
olvasó szívébe könnyen beférkőző reprezentatív könyv-  
ről van szó, igen fontos annak mérlegelése, hogy a negy-  
ven kép ilyen összeállítása megfelelően képviseli-e e



keretben a múlt századi magyar festészetet, és hogy milyen az a tanulmány, amely egységbe forrasztva a korszakról mondandókat, bevezeti a képek sorát.

A képösszeállításához kevés a hozzászólnivalónk. Ilyen kevésszámú kép elsőrendű feladatát, hogy remekműveket ismertessenek, Pogány Ö. Gábor szerzői és szerkesztői munkája színvonalasan egyeztetette össze azzal a törekvéssel, hogy a minduntalan reprodukált műveken túlmenően is jelezze múlt századi festészetünk sokoldalúságát és gazdagságát. Ezért öröndetes például Libay Károly, Lányi Sámuel, Pataky László szerepeltetése. Szakmai körökben leginkább a századvégi képanyag összeállítása a vitatott. Bár ennek megértéséhez szükséges a vezetőben változtató szempontok ismerete, de e korszak kutatásának mai állása mellett sajnos még nyugodtan beszélhetünk arról, hogy az igények annyira szubjektívek, az úgynevezett művészeti korszakbeosztás még annyira magán viselői sokak szemében a régi értékelés nyomát, hogy a negyven képből a századvégre jutó néhányat mindenki számára kielégítően elosztani nem is lehet. Egyetértek azokkal, hogy a szerkesztő nem az évszamszerűen keletkezésből indult ki, hanem abból, hogy a századvégi alkotások közül melyek jellemzik valóban az imperializmust közvetlenül megelőző korszak eszmévilágát és művészeti felfogását és melyek tartoznak, esetleges korábbi létrejöttük ellenére, egy más, egy későbbi történeti korszak jellemzői közé. A kor művészetének gazdag virágzását figyelembe véve más szelekciót nem is lehetett volna alkalmazni.

Igen érdekes a múlt századi festészetünkkel ismerkedő olvasó számára — és e fajta kiadványon belül sikeresen alkalmazott — az a módszer, hogy a képek szigorúan kronológikus sorrendben követik egymást. Az olvasót feltétlenül gondolkodásba készíti művészetünk fejlődésének az a sokoldalúsága és gazdagsága, amelyben egy évnyi különbséggel készültek Lotz Károly »Alkonyat« és Munkácsy Mihály »Tépcsínálók« című művei; azonos évben Szinyei Merse Pál »Lilaruhás nő« és Barabás Miklós »Bittó Istvánné« című képei, vagy Bihari Sándor »Bíró előtt«-je és Munkácsy Mihály »Fasor«-a. Az ilyen párhuzamok még a szakemberek figyelmét is felhívják arra, hogy például nemcsak Szinyei Merse Pál értékelésénél kell foglalkozni egy művészi munkásság keretében feltáru — s ez esetben könnyen kínálkozó — társadalmi ellentmondásokkal, hanem nem kevésbé Molnár József és sok más, itt nem is szereplő művész pályájának alakulásával kapcsolatban is.

A könyvnek igen komoly megnevezése az előzőként szerepeltetett, de egy előző keretét és igényeit messze túlhaladó tanulmány, részben új módszere, részben új eredményei miatt is. Módszerében nemcsak az a helyes, hogy a marxista történetírás eszközeivel mutatja és érteti meg alap és felépítmény összefüggését, kölcsönhatását, hanem annyiban fejleszti tovább szakirodalmunkban a marxista módszer alkalmazását, hogy magát a művészettörténetet bizonyos szempontból komplex tudományként fogja fel, jelen esetben a legújabb történelemtudomány, irodalomtörténettudomány eredményeit alkalmazva (nem idézve!) rajzolja meg művészetünk adott szakaszának tudományosan bizonyított, hiteles képét.

Hogy ez a marxista—leninista társadalomtudomány értelmében felfogott tudományos módszer következetesen érvényesül-e az egész tanulmány folyamán, vagyis egyformán élt-e vele a szerző az egész XIX. századtól illetően, az erősen problematikus. Véleményem szerint a tanulmány, ha irodalmi igényű, szép nyelvezete egyenesen hömpölyög is elejétől végig, ha irodalmi idézetek gazdag alkalmazása és lelkes elemzések egyformán emelkedett hangulatot is biztosítanak az olvasó számára, maga a módszer nem ennyire következetes. A példamutató megoldásáról fentebb mondtak, ezzel együtt az értékelés bátorsága és újszerűsége, a művészeti felépítményt létrehozó és jellemző tényezők elemzésének nemes összeolvasztása sokkal inkább vonatkozik a tanulmány azon részére, amely a reformkort és a szabadságharcot követő fejlődést körülbelül a kiegyezésig tárgyalja,

mint a század utolsó negyedével — vagy harmadával — foglalkozó kisebbik, második felére. De már most meg kell jegyezni, hogy korántsem az eszmei felfogás vagy elvi felépítés bármelyik következtetlenségéről van itt szó, hanem inkább az írásmű szerkezeti felépítésének bizonyos változásáról, és ez szorosan összefügg a századvégi magyar művészet kutatásának eddigi hiányosságaival és magának a századvégnek mint úgynevezett korszakproblémájának eddigi teljesen elhanyagolt, mélyebb kutatásoktól függetlenül eldöntött voltával. S bár eléggé ki nem mondottan, jelen tanulmány is érezteti, hogy a szerző történelmietlennek, elfogadhatatlannak érzi a századvéget vagy akár 1896-ot mint korszakhatárt, magát a századfordulót egy több évtizeden átnyúló művészeti korszaknak tekinti, amelyet elmélyíteni egy a XIX. századdal foglalkozó tanulmányban nem látott indokoltnak.

Melyek a tanulmány nagyobbik, első felének egész művészeti irodalmunkban példamutató erényei? Művészeti életünk kialakulásának olyan magyarázata és indokolása, amely egyúttal hí, szenvedélyes, színes korszakot ad, az új tudományos eredmények alapján bátran mer értékelni olyan tényezőket mint például a műkedvelés igényt és ízlést alakító szerepe, a klasszicizmus, a biedermeier tényleges kapcsolata a magyar művészet nemzeti jellegével, a helybeli fejlődés sajátos kérdéseivel. Ezekhez hasonlóan minden, évtizedek óta megszokott beskatulyázást revidál, és csak azt fogadja el s fejleszti egyúttal tovább, amely a társadalomtudományok ítéletének szemszögében megállja a helyét. S mindezekben túlmenően: a tartalom, az eszmei szerep elsődlegességét következetesen szilárdsággal bizonyítja be, ennek keretében jellemzi a művészet szempontjából a szabadságharc történeti eseményeinek társadalmi jelentőségét, és így jut el a szabadságharc utáni művészeti fellendülés indokolásának olyan világosságáig, ami semmiféle más módszerrel vagy részmodszerek alkalmazásával nem érhető el, ami mellett minden önmagában alkalmazott stíluskritikai, tematikai vagy akár milyen más vizsgálat csak szegényes és tévedésektől terhes lehet. És ennek az általános társadalmi, művészettörténeti elemzésnek a jogossága olyan elmélyülésekben kapja meg leginkább igazolását, mint amilyen például Székely Bertalan és Madarász Viktor Dobozi-képeinek összevetése, vagy az egész kiegyezésnek mint átmeneti korszaknak kísérő elemzése. S ha véleményem szerint a magyar művészet fejlődésének kibontakozó belső ellentmondásai, különösen a hetvenes évektől kezdődően sokkal bonyolultabbak, mint ahogyan ez a tanulmányból kitűnik, és megfelelő előzményekkel rendelkeznek már a hatvanas évek derekától; ha a képzőművészet alakulása sokkal inkább kísérője a társadalmi változásoknak és nemcsak utólagos igazolója (bár a változások valóban csak jóval a kiegyezés után hoznak létre tudatos irányító erőket), az e kapcsolatban kifejtetteknek nagy érdeme, hogy meggyőző lépéseket tesz 1867 hamis korszakhatárának megdöntéséért, és a politikai, társadalmi, művészeti élet egymásmellettségét, kölcsönhatását az új történeti összefüggések megvilágításában vázolja fel.

A tanulmány befejező része, mint már említettük, tudatosan megkerüli a századforduló problémáinak beszorítását a XIX. századi művészet keretébe. Mindenekelőtt legnagyobb mestereink, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Paál László elemzésén keresztül mutatja be festészetünk realista törekvéseinek csúcspontjait. Bár ez elemzések színvonala és elmélyültsége nagyon is méltó e korszak művészetének legnagyobb magaslataihoz, az előző évtizedek teljesebb értelemben vett művészeti elemzéséhez viszonyítva módszerben szegényesebbek, a problémák feltárásában igénytelenebbek.

Nem hiszem, hogy egy múlt századi művészetünket összefoglaló ilyen nagyigényű alapon felépülő tanulmány egyenletlensége ma még elkerülhető lenne. Nemcsak azért, mert a reformkorszak és a történeti festészet klasszikusainak kora társadalmilag és művészetiileg tisztázottabb, az akkori fejlődés egységesebb, mert megmaradt anyaguk felkutatottabb, ismertebb, hanem azért



is, mert a történeti helyzet alakulása révén nem kapcsolódnak olyan közvetlenül a XX. századi művészeti élet előzményeihez, hagyományaihoz, mint a századvége. A századvégén sokkal bonyolultabbak az együttélő áramlatok, sokkal változatosabb a kortárs művészek szintkülönbsége, a hagyományokat fenntartani és eltorzítani akaró eszmei törekvések harca, a közönség folytonos szélesedése és összetételének változása. Ha például csak ez utóbbi tényezőt, a közönség alakulását és igényeinek alakító hatását történetileg ugyanolyan elmélyülten vizsgálunk a századvégén, mint ahogyan Pogány Ö. Gábor a reformkor és a szabadságharcot követő nemzeti elnyomás leírásában tette, már ez is gazdagítaná a művészeti életéről alkotott összképet, amely az akadémizmustól Szolnokig, a természet újszerű látásának igényétől Nagybányáig terjed; s az összkép, összhelyzet kialakulását tartva szem előtt bontakozhat ki az is, hogy mindezekben az egymás melletti megnyilvánulásokban mi a közös, az átmeneti, az eltérő, végül: hogyan gazdagodott, szélesedett e korban festészetünk nemzeti jellege és milyen eszmei tartalom, művészegyéniségek milyen sokrétű szerepe révén. Ehhez azonban sokkal jobban kellene ismernünk, kutatnunk egész századvégi művészetünket, nemcsak legnagyobbjaink működését, hanem mindazokét, akik művészeti életünkben akkor szerepet játszottak. Ezért van különösen fontos elvi jelentősége a képjegyzék jelen összeállításának is. A képjegyzék nem kelti azt a hiányérzetet, mint a szöveg, amelyben művészetünknek a századvége táján záródó elemeivel szemben elsikkad az, ami ebben az időben, éppen az előzmények alapján készülöben, kialakulóban volt.

A tanulmánynak ezek a problémái el kell, hogy gondolkodtassák egész szakterületünket. Nem kevesebbre hívjuk fel a figyelmet, mint arra, hogy hol van a legtöbb »fehér folt« és ez: a századforduló és különösen az azt megelőző egy-két évtized bátor kutatása, törekvéseinek változása és továbbélése, a kifejlett kapitalizmus kultúrájának kezdődő bomlásától az imperialista korszak művészeti életének annyi végletes ellentétéig. De hiszen a »Magyar festészet a XIX. században« nem folytatás nélküli kötet. A XX. századi festészetünket bemutató könyv feladata lehet, hogy ha képanyagában nem is, de szövegében felölelje a századforduló sajátos problémáit is, amint a jelen kötetben a művészeti tevékenységnek a XIX. század harmadik évtizedével kezdődő illusztrálását a reformkori és az azt megelőző történelmi, irodalmi események oly gazdagon s a bőséges ismeretek biztonságérzetével felépített elemzése vezette be.

A »Magyar festészet a XIX. században«, művészeti könyvkiadásunk eddigi legszebb terméke, kiadó és nyomda közel kétévi munkájának eredménye, s fontosságát a művészeti ismeretterjesztés szempontjából nem lehet eléggé hangsúlyoznunk. Mégis sajnálatos lenne, ha a könyv oly lényeges külsőségei elterelnék a figyelmet a bevezető tanulmányról, amely Pogány Ö. Gábor részéről a magyar művészettörténet fontos tette a marxista—leninista tudományos módszer alkalmazásának útján, és amely elveiben, eszmei felépítésében és szép megírásában méltó a magyar nép alkotóképességének oly páratlanul gazdag kincsestárához, mint amilyen múlt századi festészetünk volt.

ARADI NÓRA

FARKAS ZOLTÁN

PAÁL LÁSZLÓ

Budapest 1954, Képzőművészeti Alap. 61 l., 48 kép

A könyv a jól ismert Magyar Mesterek sorozat harmadik kötete, Székely Zoltán Madarász Viktorról és Pogány Ö. Gáborné Markó Károlyról írt tanulmánya előzte meg. A három dolgozat, bár a tervezett sorozatnak hű jellemképét még nem rajzolhatja meg s bár a fiatal kezdet még nem adhat a folyó, fejlődő s a jövőben nyil-

ván szélesebben is gazdagodó ciklusról helyes összképet, mégis, már az első lépéseknél néhány bíráló szót kíván.

Mindhárom értekezés tizenkilencedik századi festészetünk egy-egy jelentős alakjával foglalkozik. A három munka arányosan képviseli egy századnyi festői fejlődésünk fő korszakait: a század első felének klasszicizáló irányzatát, második felének történeti festészetét, s az ezzel nagyjából egyidejű új realista tájfestészetét. Mindez nem kevés de — nem hallgatható el — semmi esetre sem elég a Magyar Mesterek sorozatcím széleskörű és általánosabb igényű kereteinek megtöltéséhez; a sorozat már az első kezdeteknél is változatosabb, teljesebb képet adhatott volna célkitűzéseiről, ha a három kötet közül az egyik egy régebbi mesterünk vagy egy szobrászunk bemutatását vállalta volna. Tudjuk, a mulasztás nemcsak a kiadót terheli, ez művészettörténeti munkaságunk egyoldalúságára is jellemző, de bizonyos, hogy több előrelátás, a művészettörténeti intézményeinkkel korábban és szervezesebben kiépített kapcsolat jobban biztosíthatta volna a vállalkozás nagyobb elevenségét.

A sorozatot a témaválasztás terén egyoldalúság, a feldolgozás módját tekintve a sokféleség jellemzi, pedig fordítva: amilyen szívesen látnók a témakör minél szélesebb gazdagodását, éppoly szívesen tapasztalunk a közzétett tanulmányok fő irányelveinek alaposabb rögzítetttségét, tárgyalásmódjuknak több rokon vonását. A három kötet láttán így meggyőződésünk, hogy a kiadó az egyes kéziratok kötelezőszerű lektorálása és szerkesztése mellett nem szerkeszti és irányítja kellőképpen magát a sorozatot. Úgy tűnik: nem a céltudatos és megfontolt tervezés kövöcsölte őket egybe; Székely Zoltán riportszerű írása, Pogányné kisebb részletkérdéseket is elemző dolgozata és Farkas Zoltán könnyedebb értekezése művészettörténeti ismeretterjesztésünk egymástól lényegében különböző három módzatát jelöli. A különbség közöttük a szövegek eltérő jellegű tudományos felszereltségében is megmutatkozik. Az első két tanulmányt bővebb jegyzetanyag kíséri — s azt hisszük, hogy ez a helyes módszer — a harmadik csupán a legfontosabb irodalmat közli. Az első kettő forrásanyagot nem publikál, a harmadik Paál leveleiből is bemutat néhányat. Az első a reprodukált képek jegyzékében a művek szignatúráját is említi, a harmadik elhagyja ezt. Természetesen nincs arról szó, hogy a különböző egyéniségű, felkészültségű, korú kutatóktól az egyazon stílusú beszédet követelnénk; e követelésünk — megvalósíthatatlan lévén — hiábavaló is lenne, s tegyük hozzá: éppen ez varázsolhatja színéssé és változatossá is a sorozatot. De azt hisszük, nem lenne hiábavaló, ha a kötetek szerzőit ugyanazon *műfaj* törvényeinek megtartására serkentené a kiadó.

Mivel a sorozat hivatása elsősorban az ismeretterjesztés, sőt új művészetszerető közönség nevelése is, ezért kívánatos lenne, ha a kéziratok elemei nemcsak önmagukon belül, hanem egymás között is arányban állnának, ha a gazdasági-történeti háttérrel egyforma rokonszemlélet alakítaná, ha az életrajzi részek, az elméleti következtetések, a műtárgyleírások, az értékelő megfigyelések, a különböző motívumok összefűzésének mikéntje mindegyikükönél nagyjából azonos módszerű lenne. Az így, rokon elvek szerint kialakított és természetesen a tárgyalt mester fejlődéstörténeti jelentőségétől is meghatározott arányosság egyazon, következetesen előrevető szála fűzné fel a különböző köteteket. Így az olvasó a különböző dolgozatokban az ugyanazon fejlődési folyamatnak egy-egy önállóan kimunkált, de szervesen összetartozó részletét kapná.

Farkas Zoltán tanulmánya a sorozat időben harmadik kötete, szerkezeti típusában harmadik változata. Erényei és hibái önmagában, az előző kettőtől függetlenül tárgyalandók. Munkáját hasonlóképpen összefoglaló, monográfikus jellegű Paál Lászlóról szóló mű mindössze egy előzte meg, Lázár Béláé. A Farkas Zoltántól felsorakoztatott irodalom tanúsítja: kutatásunk keveset, s akkor is inkább összefoglaló művekben — ezért nem is főproblémaként, hanem az egész részeként



— foglalkozott eddig Paállal. Mindeztideig nem születtek Paál művészetének egy-egy részletkérdését vizsgáló, egy majdnani monográfia megírásához nélkülözhetetlen, alapos előkészítő tanulmányok sem. E kevés előzmény kevés segítséget nyújthatott Farkas Zoltán munkájához; kár, hogy hosszú ideje folyó Paál-kutatásainak több eredményét nem rögzítette dolgozatában.

Munkájának értéke Lázár Béla könyve mellett mérhető fel. Lázár a felfedező és első monográfus ökonomikusnak alig nevezhető lelkesültségével szerkesztett, az anekdotázás ízeitől nem mentes, fölöslegesen terjengős, hosszú kitérőkkel megnyújtott, időnként avultan pszichologizáló s a felületi formai vizsgálatokon túli feladatokra alig vállalkozó értekezése egészében és részleteiben is intő, negatív példa. Farkas Zoltán világosan látta e korábbi mű fogyatékosságait s maga helyesen más útra tért. A korábbi, a hosszadalmas és az el-elkalandozó fejtegetésektől gyakorta megszakított gondolatmenet helyett a témaköréhez való szigorú ragaszkodást, a bőbeszédűség helyett a tömör egyszerűséget választotta.

Munkája, ha tipográfiaiilag osztatlan is, két fejezetre tagolódik. Az elsőben ismerteti a mester rövid életének eseményeit, s a másodikban — az élettörténetre vonatkozó néhány rövidebb utalással — műveinek gazdag sorozatát méltatja. Következézetesen vizsgálja és hangsúlyozza Paál művészi fejlődésének realista vonásait, elsősorban Paál festői egyéniségének valóságghú profilját igyekszik megrajzolni. Művészetének realista elemeit több oldalról is szemügyre veszi; majd az összes méltatott alkotásnál első feladatának a valóságghú tartalom és a természetes forma bemutatását tekintí. Ezt a célt szolgálják szerkesztésbeli, színezésbeli, hangulati megfigyelései, megállapításai.

Farkas Zoltán helyesein és világosan látta fontos feladatát, s ha érdemes dolgozatához néhány bíráló megjegyzést fűzünk, úgy ez semmiképpen sem akarja a kötet nem jelentéktelen érdemeit csorhítani.

A tanulmány hiányai a kelleténél szűkebbre szabott terjedelemből következnek. A rövidebb terjedelem miatt nem fűzhetette a szerző Paál realizmusát több és erősebb szállal az egyidejű és későbbi, más magyar realista törekvésekhez, ezért kellett megelégednie azzal, hogy a mester kortársai közül csupán a jóbarát Munkácsyrol szóljon, hogy egyedül a Munkácsyval szövődött bensőséges kapcsolatokra fordítsa több figyelmét. S így Paál László alakja nem illeszkezik kellőképpen a magyar festészet történetének egészébe; az említett rokon vonások mellett nem kerül sor a művészi egyéniségét gazdagabb plaszticitással megrajzó hazai törekvések felvázolására. A rövidre szabott terjedelem s az életrajznak, valamint a műveknek egymás után következése — nem egymásmellettsége — okozza azt is, hogy Paál művészi fejlődésének nyomonkövetéséhez, a finomabb árnyalatok megfigyeléséhez, a hangsúlyosabb csomópontok felderítéséhez figyelmes szem szükséges.

Tudjuk, hogy az adott harmincnégy oldal keretei között a teljesebb portré megrajzolása aligha volt megvalósítható. De a függelékben közölt levelek helyet adhattak volna a terjedelmesebb tanulmánynak; indokolhatja ezt az is, hogy Munkácsy közölt levelét, bár nem szöveghűben, könyvének szövegrészébe olvasztva már Lázár közzétette, Paál Lászlónak Munkácsyhoz címzett leveleit pedig a Szépművészeti Múzeum utolsó évkönyvében maga Farkas Zoltán publikálta. Összintén sajnáljuk, hogy Farkas Zoltán feladatát e vázolt szűkebb keretek között s nem nagyobb teljességre törekedve oldotta meg. Sajnáljuk, hogy nem elemezte behatóbban Paálnak a XIX. századi magyar festészet fejlődésében betöltött szerepét, hogy nem motiválta több színnel vonzó egyéniségének a többi hazai festőkéttől különböző, de szervezen a magyar művésztörténethez tartozó, annak együttes képét új értékekkel gazdagító vonásait. Különösen sajnálatos ez azért is, mert a szerző jól ismeri a népszerűsítés műfaji törvényeit, pontosan tudja, hogy milyen mértékig beszélhet részletkérdésekről, s miről kell hosszabban, miről rövidebben szólnia; több

évtizedes gazdag kritikus munkásságának tapasztalata vértették fel a képzőművészeti jelenségekről való szemléletes előadás jó eszközeivel.

Végül csupán kisebb megjegyzésként említjük: örömmel láttuk volna, ha a kötet a közölt s csupán a legszükségesebb, de egyben a legismertebb művekre korlátozott irodalom helyett bővebb bibliográfiát nyújtott volna. Ez segítheti a legközvetlenebbül a további Paál-kutatókat. Hiba is előfordul a bibliográfiában, Genthon könyvének címe helyesen: Az új magyar festőművészet története, hiányzik megjelenési helye és éve is; a kötelező szokástól eltérően nem közli a bibliográfia az említett cikkek folyóiratainak évfolyam- vagy kötet számát s az említett tanulmány oldalszámát sem, a képek jegyzéke nem közli a szignatúrákat.

A kötet nyomdai előállításra gondos, ízléses. A korábbi mélynyomások reprodukciók helyett örömmel látjuk a klisékről nyomott képeket. De el nem hallgatható hiba, hogy a könyv nagysága nem egyezik az első kötetével; a három kiadvány sorozat-jellegének el nem hanyagolható ismérve kell, hogy legyen: az azonos forma és méret is. A kötet külsejét illetően úgy véljük, hogy a borítólapon közölt kép keretdíszé körül akad javítani, egyszerűsíteni való.

RADOCSAY DÉNES

DOMANOVSKY GYÖRGY

## A KÉT FARAGÓ KAPOLI

*Magyar Népművészet XX. Budapest 1953, Képzőművészeti Alap.*

Újabb népművészeti kiadványaink — Köztük Domanovszky György könyve — kitűnő alkalmat adnak olyan kérdések felvetésére, amelyek a képzőművészet és népművészet határterületeit érintik. A magyar művészetről szóló munkákban nyoma sincsen népművészetünknek, viszont népművészetünk kutatói legtöbbször úgy tárgyalják kérdéseiket, mintha a magyarságnak nem is volna más művészete. Vajon tényleg idegenül áll-e e két művészet egymás mellett? Ne hivatkozzunk itt népezenénk és műzenénk viszonyára, mert ezzel csak megkerülünk a kérdést. Válasszunk inkább egy példát s annak fényénél figyeljük e két művészet törekvéseit. A dunántúli pásztorművészet nagy kedvvel rajzolja a betyárvilág emlékeit, ugyanez a világ elevenedik meg Rudnay Gyula nemes művészetében is. Kísérjük figyelemmel, hogy mi válik az azonos élményanyagból az egyiknél s mivé lesz a másiknál. Mert élményanyag ez mindkettőnél. Az öregebb pásztrok még látták a betyárokat s egyike-másika meg éppen betyárfamiliából származott. Jól emlékezem: Rudnay Gyula a Főiskolán sokszor emlegette, hogy gyermekkoruk egyik nagy és félelmetes élménye éppen a betyárok világa volt, látta is őket nem egyszer. Mi formálódik ebből a közös emlékképből? Rudnay Gyulánál: viharos ég, szélfúttá fák sötétjében táncoskedvű paripákon délcegen ülő szilaj betyárok. Mindez a természeti látvány sürített gazdagított látomásában jelenik meg. A dunántúli pásztroknál: környezetükből kiszakított s egyénítés nélkül, oldalnézetben megrajzolt egyszerű alakokat látunk, körülöttük hozzájuk nem arányló virágok bokrosodnak. A természeti kép helyébe tehát jel kerül, amely alkalmas arra, hogy rajzával és feliratával felidézze azokat a történeteket, meséket, énekeket, amelyekben Dunántúl paraszti népe a betyárokról emlékezik. Csak ezzel együtt érthetők, önmagukban keveset mondanak. Az öreg Kapoli Antal meg is mondja: »történetet nem faragtam«. A képzőművészeti alkotásban tehát az önmagában is gazdag életet sugalló, önmagában is érthető látvány, a másikban emlékeztető jelek formálódnak, amelyek éppen jel voltak miatt nem törekcsenek az ábrázolt alak vagy cselekmény lélektani, festői gazdagítására.



Vérszegénnyé, szikárrá válik ezáltal a népművészet? Korántsem. Hogyan lehetséges ez? Itt van az első kérdés, amire sem e könyv tudós szerzője, sem pedig a többi népművészetkutatók meg sem kísérlék a feleletet. Hadd említsek meg egy — szerintem részben párhuzamos — jelenséget. A népvándorlás korában a Káma mentére tömegesen jutottak fel — prémeikért adott — gyönyörű bizánci és perzsa ezüsttálak. Mitológiai és vadászábrázolásai az akkori művészet legszebb rajzai közé tartoznak, s mégis teljesen hatás nélkül maradtak az ottani nép művészetére. Mi lehet ennek oka, hiszen e tálakat nagy becsben tartották? L. Maculevics kísérli meg e jelenség magyarázatát (ММА. I), úgy véli, hogy a Káma mentiek művészi igénye — társadalmuk fejlettségi fokának megfelelően — nem juthatott még el az ember és a történelem életteli, gazdag ábrázolásának kibontakozásához, hanem meglegedett a jelzéssel. Vajon — a változott körülményeket figyelembe véve — nem ugyanilyen jelenségről van-e szó nálunk is? Hiszen népművészetünkkel egyidőben gazdag magyar képzőművészet bontakozott ki. Természetes azonban, hogy a művészi kifejező erő a művészet bármelyik fokát is telítette, széppé tudja tenni, s azzá is teszi. Ám ennek természetrajza éppen úgy kutatható, mint a képzőművészeti alkotásoké. Ezzel maradnak adósaink népművészeti kutatóink.

Láthattuk, hogy a pásztorművészet önmagában nem is törekszik teljes, maradéktalan kifejezésre, hanem a népi tudat egészében válik csak hatóerejűvé. Ez a kutatóknak fokozottabban kötelességévé teszi, hogy jelenségeit teljes társadalmi értelemükkel együtt tárják fel. Kitűnő kezdeményezés volt e szempontból Manga János könyve (MN. XVI). Éppen e munka gazdagságát is tekintve úgy véljük, hogy Domanovszky Györgynek a két Kapoliról írott jelen munkája nem használta ki teljesen azokat a lehetőségeket, amelyek a közösségbe ágyazott népművészek egyéniségének megrajzolását, rendelkezésre állottak. A sok értékes megfigyelés szenvtelenül tárgyilagos szövegében nem jut az élmény izzásáig. Szavai nyomán így bennünk sem lesz maradandóvá e két kitűnő faragó pásztor élete és művészete. Talán szerkesztési oka is van ennek: három, ismétlődő részben tárgyalja az apát és fiát. A túlkökről adott kisméretű fényképeken lehetetlen végigkövetni az ábrázolást, nagyon jó lett volna kiterített rajzokat hozni, legalább egyikről-másikról.

Érdeemes lett volna megfigyelni — s ez valamennyi pásztorművészeti munkára vonatkozik — hogy miként csapódott le mintáikban és mintafizésükben az európai történeti stílusok egész sora (akárcsak népdalainkban). Igen jellemző az is, hogy hogyan s mit vesznek át és miként gyúriák át a pásztorművészet szerves részévé. Mint régész kissé aaptalannak érzem azt a vitát, amely múlt századi keltezett tárgyak alapján veti fel a karcolás vagy spanyolozás elsőségét. Csontra, agancsra — s nyilván szarúra — karcoltak az avarok s a honfoglalók is, de nyomozhatjuk ezt a rajzolásmódot a késő-középkori s újkőkori csontdiszes nyergeinkben szinte megszakítás nélkül. Ugyanez áll a faragásra is, mindkettőt festették is, hiszen másként nem tudták volna jól láthatóvá tenni a karcolt vonalat vagy a laposan faragott domborművet. Jól tudjuk, hogy igen nagy nehézséggel lehet a megszakítás nélküli kapcsolatot a régi időkkel megteremtteni, de a vizsgálatok során ezt a tételt nem lenne szabad teljesen kikapcsolni. Úgy érzem, semmi különös jelentősége nincs annak, hogy egy új anyagot — a spanyolviaszt — mikor kapcsolják bele a díszítés színezésébe.

Végezetül hadd ismételjük meg erőteljesebben azt, amit fentebb már mondtunk: történettudományunk már régebben elérkezett oda, hogy a magyar nép történetét az osztályképletek viszonyainak alakulásában is kutassa, úgy véljük művészetkutatásunknak — legalább összefoglaló munkáiban — át kell vennie ezt a szemléletet, és a képzőművészet alkotásai mellett a népművészet sorsát is figyelemmel kell kísérnie. Ugyanakkor a népművészetkutatásnak is élenként követnie és ele-

meznie kell azokat a befolyásokat, amelyek a képző művészetből sugárzanak a népi alkotásokra.

LÁSZLÓ GYULA

LYKA KÁROLY

## SZOBRÁSZATUNK A SZÁZADFORDULÓN

Budapest, 1954, Képzőművészeti Alap. 92 l., 32 kép.

Lyka Károly Kossuth-díjas legújabb könyve — amely a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata »tudományos ismeretterjesztő sorozata«-ban jelent meg — felbecsülhetetlen értékű újkori szobrászatunk irodalmában. A szerző szobrászatunk fejlődésének egyik leglényegesebb és legproblematiszabb korszakával, a századfordulóval foglalkozik. A könyv jelentőségét sokban fokozza az is, hogy lényegében befejezése, illetve továbbvitele az új magyar szobrászat történeti összefoglalásának, amelyet Lyka Károly előző munkáiban — A táblabíró-világ művészete, A nemzeti romantika, Művészet és közönség a századvégen, — dicséretreméltóan oldott meg. Ezekben az írásaiban a történettudós csálhatatlan szemüvegén nézve írta meg a XIX. századi szobrászatunk egyetlen összefüggő és komolyan használható szak-könyvét. Mindezt az új könyvével kapcsolatban is elmondhatjuk, de értékét különösen fokozza, hogy a kor művészetét nemcsak a történész szemüvegével írta meg, hanem gazdag élményeit is belefoglalta tanulmányába. Lényegében egykori kortársainak művészetéről nyilatkozik. Nagyrészt azokról írt összefüggő történeti tanulmányt, akiknek műveivel mint egykori műkritikus, a Művészet, az Új Idők, számos napilap és folyóirat hasábjain már foglalkozott. Ennek a kornak Lyka volt a legszámottevőbb művészeti kritikusa. A századforduló magyar szobrászatáról ennyire szépen és hitelesen rajta kívül senki sem írhatott volna.

A felszabadulás óta megjelent számos művészettörténeti kiadvány közül igen kevésről mondhatjuk el, hogy megfelel azon célnak, amelyet átfogó kulturális igényeink követelnek. Lyka Károly könyve e szempontból is jó példát mutat. A rendszeres józan gondolkodás szerint, közérthetően, szép magyar nyelven fogalmazta meg mondanivalóját, s ezért minden olvasó számára az egyszerű munkástól — a szakemberig roppant élvezetes és hasznos olvasmány. Sőt a szöveg hangulatos stílusa és érdekfeszítő tartalma azokkal az egyszerű tanulmánygyőző dolgozókkal is megszerethető a művészettörténeti irodalmat, akik a szakkönyvek gyakran fellengzős tudálékosságától visszariadva, néhány oldal után azzal teszik le a könyvet, hogy ezt a szakterületet megismerni ők sohasem fogják. Lyka Károly könyvét mindenki élvezettel lapozhatja, aki csak egy kicsit is szereti a szobrászatot. Ugyanakkor a könyv a tudományos igényeket is a legmesszebbmenőkig elégíti ki. A fejezetek címei jó szerkezeti felépítést adnak és jellemzőek. Lyka szobrászati műfajok szerinti csoportosítást végzett. Külön fejezetben foglalkozik az emlékműszobrászat, a síremlékek, a kisplasztikák, a domborművek és az éremművészet fejlődésével. E kor sokrétű zűrzavaros szobrászatát más módon nem is lehetne áttekinthetővé tenni. A szobrászok népes családjából a szerző kiemeli a legjellegzetesebb s egyben legkiválóbb mestereket. Behatóan foglalkozik Stróbl Alajos, Fadrusz János és Zala György művészetével, ugyanakkor a kisebb mesterek munkássága sem sikkad el könyvében. Lényegében a kor művészetének helyes keresztmetszetét rajzolta meg, ezt elősegítik azok az utalásai is, amelyeket a szobrászat és a társadalom kapcsolatáról mondott. Megállapításai egyes mesterekről, vagy művekről adott rövid, velős jellemzései, alapul szolgálhatnak mindazok számára, akik a kor szobrászatával bármilyen formában majd foglalkozni kívánnak.

A könyv két részre oszlik, Lyka Károly tanulmányához lexikális jellegű adattár kapcsolódik, »Életrajzi



adatok» címen, amely Rónay Mária munkája. Elvileg csak helyeselni lehet, hogy a könyvnek van ilyen része, annál is inkább, mert a tanulmányban említett szobrásszok közül lexikonaink többekről igen keveset tudnak, vagy egyáltalán nem említik még a nevüket sem. Azonban nagyon hiányoljuk, hogy a könyvnek nincsen oldal-számokra utaló névmutatója. Lyka Károly régebbi könyvei majdnem mindegyikének van ilyen mutatója, amelynek fontosságát, célszerűségét, ennyire alapvető szakkönyvnel nem felesleges hangsúlyoznunk. Azt sem szabad elhallgatnunk, hogy a Rónay Mária által összeállított adattárat pontosság tekintetében súlyos kifogások érik. Majdnem mindegyik oldalon jónéhány tévedés vagy pontatlanság ötlük az olvasó szemébe. A jelen könyvismertetésnek egyáltalán nem feladata korrigálni Rónay Mária tévedéseit, s ezért csak mint példára utalunk egy-két hibára: Beck Ö. Filöp nem Vágújhelyen született (75. l.), hanem Pápán. — A Procopius-éremgyűjtemény (75. l.) már nem létezik, hanem beolvadt az Országos Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe. — A Bezerédy Gyula által készített, s a Városligetben felállított Washington-szobor nem pusztult el (76. l.), ma is eredeti helyén áll, sértetlenül. — Viszont Bory Jenő: Műgyეთemi hallgatók hősi emlékműve nem áll a Műszaki Egyetem kertjében (76. l.), hanem eltávolították, sőt be is olvasztották már. — Ferenczy István nem a kolozsvári Mátyás-szoborhoz készített tanulmányokat (79. l.), hanem emlékművét Budapesten tervezte felállítani. — A Zala György által befejezett aradi Szabadság szobor munkálatait nem Izsó Miklós kezdte meg (81. l.), hanem Huszár Adolf. — Sidló Ferenc nem 1953-ban halt meg (87. l.), hanem 1954-ben. — Stróbl Alajos: »Justicia«-szobra már évek óta nincs a Munkásmozgalmi Intézetben, az egykori Curian (87. l.), eltávolították. — Hosszas lenne a könyv minden pontatlanságát felsorolni, ezért most nem tesszük meg, de szeretnők hangsúlyozni, hogy minden lexikonjellegű munka csak annyit ér, amennyiben adatai megbízhatók. Különösen Lyka Károly adataiban precíz tanulmányához illett volna lelkiismeretesebb »lexikont« készíteni. Továbbá a könyv értékét a nem kielégítő technikai előállítás is csorbitja; például: a képmellékletek elmosódott és gyakran kifakult hatású, szürkésfekete színei, a lapok tükrének elcsúszott körüljárása, betűhibák stb.

Befejezésül köszönetet kell mondanunk Lyka Károlynak e roppant hasznos tanulmányáért, és igen szeretnénk, ha a sorozat folytatásaként kívánczó könyv megírása — »Szobrászatunk a két világháború között« — majd hamarosan követhet.

SOÓS GYULA

PÉTER LÁSZLÓ

ESPERTSIT JÁNOS (1879—1931)

*Irodalomtörténeti Füzetek, 1. Budapest 1955, Akadémiai Kiadó. 87 l., 5 kép*

Tudományunk mind ez ideig kevésbé művelt és ismert területe a magyar művészeti közvélemény keletkezésének és fejlődésének története. Annál nagyobb örömmel üdvözölhetünk hát minden meg oly csekély adalékot is, amely kulturális múltunk e fajta viszonyaira vet fényt, mint Péter László dolgozatát, amely sokoldalúan ismerteti Espersit Jánosnak, Makó város jeles közéleti férfiának, Juhász Gyula barátjának és a fiatal József Attila pártfogójának műpártoló és műgyűjtő tevékenységét is. Espersit János a haladó gondolkodású ügyvéd és újságíró, ritka és vonzó típusa volt annak a vidéki, városi értelmiségnek, aki mind a politikában, mind az irodalomban és művészetben páratlan lelkesedéssel és eredmény-nel tudta vállalni és ellátni a vidék társadalmi és szellemi fejlődése erjesztőjének és kovászának a szerepét. Nem utolsó sorban rajta és a hozzá hasonló keveseken is múlott az első világháború előtti évtizedekben és a Horthy-korszakban, hogy az Alföld szívében — a Tisza mel-

lékén, Makón, Hódmezővásárhelyen, Szegeden — mara-dandó művészi alkotások láttak napvilágot Juhász Gyula és József Attila tollából, Rudnay Gyula és Tornyai János ecsetjéből.

Espersit János életének (1879—1931) főtevékenysége a századforduló és a harmincas évek között bontakozott ki. Vezetőszerepet vitt a városi és megyei haladó politikában, harcos újságíró, a szegények ügyét felkaroló közéleti férfiú volt — vállalva ennek a szerepnek minden terhét és nehézségét. Élete másik nagy szenvedélye az irodalom és művészet. Ennek szentelte minden társadalmi és anyagi befolyását és lehetőségeit. Háza a nagy alföldi parasztvárosban valóságos kultúrcentrum, gazdag könyvtárral, képekkel, szobrokkal, egész kis múzeum. Költők és írók, festők és tudós férfiak találnak otthonra nála. Ide vonul vissza alkotni Juhász Gyula, itt talál segítségre a fiatal József Attila, itt szövik irodalmi és művészeti terveiket Móra Ferenc, Rudnay Gyula, Tornyai János, Endre Béla, Pásztor János, innen indul ki a vidéki kultúrélet megannyi szép kezdeményezése és jelentős vállalkozása. S e kulturális tevékenységnek motorja Espersit János, aki szüntelen kezdeményez, önzetlenül segít és fáradhatatlanul harcol a város közművelődéséért. Ezáltal művészetpártoló és műgyűjtő szerepét kell kiemelnünk.

Makó tulajdonképpen neki köszönheti képzőművészeti kultúráját, ő rendezte meg a város első képzőművészeti kiállításait vásárhelyi művész barátainak, Tornyai Jánosnak, Endre Bélának műveiből, akikkel még vásárhelyi tartózkodása idején szoros barátságot kötött. Nevéhez fűződik a makói művésztelep szervezése is (1925—28), ő hívta meg Rudnay Gyulát tanítványai-val, és az ő felhívására adott otthont a város értelmiségi rétege három nyáron át a főváros művésznyomorából menekülő és a vidék vendégszeretetében alkotni tudó festő-növendékeknek. A makói közönség az őszi tárlatokon ismerhette meg ezeknek a nyaraknak termékeny alkotásait. Rudnay egyik pesti sajtónyilatkozatában hálás hangon emlékezett meg Makó műpártolásáról, és önzetlen támogatásáért példaképpül állította a várost. A makói képzőművészeti élet múltjáról Espersit két újságicskében is áttekintést nyújt, és saját gyűjteményét is ismerteti. Gyűjteményében elsősorban az alföldi festők számottevő műveit találhattuk: Tornyai János, Endre Béla, Rudnay Gyula művészetét több jelentős testmánya képviselte, ezenkívül Károlyi Lajos, Nyilassy Sándor, Várady Gyula, Vén Emil képeit, sőt Rippl-Rónai József, Gulácsy Lajos, Barcsay Jenő egy-egy alkotását is fellelhetjük. Figyelemreméltóan nyilatkozott a húszas évek végén az irodalom demokratizálódásáról, s e szavak minden bizonnyal a képzőművészettel kapcsolatos felfogására is vonatkoztathatók. Nem igényel bővebb bizonyítást, hogy műpártoló és gyűjtő tevékenysége milyen serkentő, élesztő hatással volt a helyi művészi élet fejlődésére. Maga írta egyik cikkében: »Húsz éve múlt, hogy Makón az első képzőművészeti kiállítás megnyílt. Ez az első kiállítás Tornyai Jánosé, a már ismert és kitűnő művésze volt... Ez a kiállítás volt úttörője e nagy alföldi városban a képzőművészettel szemben fennálló értetlenségnek. Nagy esemény volt ez hajdanán... A város lakosságának nagyobb része eredeti képeket még sohasem látott: olajnyomatok és lehetetlen giccsek a falakon. S jött Tornyai magyar temperamentumával, új meglátásaival, párizsi és olaszországi útja után új levegőjű, széles-kezelésű képeivel s meghódította a város közönségét. Eleinte értetlenül, kételkedve állottak meg képei előtt, de minél többet nézték, annál jobban megszerették őket s volt is keletjük. Sokan vettek és azóta sem bánták meg, mert egy Tornyai kép mindig dísz-e egy lakásnak...«

Péter László Espersit János irodalmi és művészeti pártolótevékenységét helyesen értékeli... Életműve nem tartozik sem nemzeti irodalmunk, sem nemzeti művészetünk történetének legelső vonalába. Szereplése, munkássága a dicsőség nélkül küzdő közkatonának áldozatos, önzetlen harcához hasonlítható.

BODNÁR ÉVA



A következő folyóiratszemle elé néhány szót kell tájékoztatásul bocsájtani, ismertetve a szemle gyűjtési szempontjait, válogatási elveit.

A Művészettörténeti Értesítő itt röviden összefoglalja a múlt (1954) évben a magyar folyóiratokban megjelent művészettörténeti vonatkozású tanulmányokat és cikkeket, azonban elvi megfontolásból azokat a folyóiratokat mellőzi, amelyek kimondottan művészettörténeti jellegűek és ezt címükben hordják. Ilyenek:

Szabad Művészet  
Magyar Építőművészet  
Bulletin du Musée Hongroise des Beaux Arts  
Acta Historiae Artium  
Múzeumi Híradó  
Építészettörténeti és elméleti Közlemények  
Magyar-Szovjet Társaság Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósítója  
Szovjet művészettörténet  
Szovjet iparművészet

Tehát lényegében a társtudományok és a szépirodalom folyóirataiban jelentkező művészettörténeti vonatkozású cikkekkel ismertetjük meg az érdeklődőt, azokkal a tanulmányokkal, amelyek közvetlenül művészeti tartalmúak vagy összefüggéseiknél fogva a művészettörténetet érdekelhetik. Természetesen ez az elhatárolás nem lehet egészen éles és egyértelmű. Minden művészettörténethez tartozó adat közlése besorolja a cikket, de ide kell vonnunk azokat a dolgozatokat is, amelyek eredményei a művészettörténet szempontjából jelentősek. Így a művészettörténeti és esztétikai tanulmányokat általában felvettük, ugyanígy a történelem olyan kérdéseinek tárgyalását, amelyek szorosabb kapcsolatban állnak a művészet történetével, annak problémáival, és rokon kérdésekre adnak választ. Szerepelnek olyan művek is, amelyek egyes korszakok összefoglaló korpét világítják meg, vagy egyes műalkotások, műtörténeti szakaszok magyarázó hátterét alkotják.

Több nyelvtudományi cikk mutatja, hogy a nyelvtudomány megállapításai új fényt vethetnek művelődéstörténeti, topográfiai, építészeti problémákra.

Ha különösen a történelemnél nehéz meghúzni a határvonalat — hiszen voltaképpen minden meggyőző és eleven korpé a művészi alkotások születésének világát idézi fel — még inkább megfontolandó a művészettörténeti vonatkozások időbeli határa napjaink felé. Nem érezzük a Művészettörténeti Értesítő feladatának, hogy minden, a mai művészetrel foglalkozó cikket számbavegyen, közöttük minőségi megkülönböztetést kell tennie, azonban nem lehet lezárnia válogatását a mánál s pl. kirekeszteni az élő művészetrel kapcsolatos nagyobb, fejlődéstörténeti adatokat tartalmazó közléseket. (Ilyenek pl. az önéletrajzok, személyes megemlékezések, visszapillantások egyes munkákra stb.)

Nem vettük fel a kiállítási beszámolókat, ez véleményünk szerint más gyűjtési csoportba tartozik, kivételt tettünk azonban olyan cikkekkel, amelyek egy kiállítás kapcsán általános elvi vagy elméleti kérdéseket vetettek fel.

A szorosabban vett szépirodalmat figyelmen kívül hagytuk, azonban őszintén szólva, többrendbeli mérlegelés és megfontolás után, mert voltaképpen valahogyan a művészettörténettel érintkezőnek éreztük a költeményeket, amelyek címükben és tárgyukban műalkotásokkal foglalkoznak, amelyek létrejöttének eredője egy komoly képzőművészeti élmény. (Csokonai debreceni szobra, a fertődi kastély sorsa, vagy Szőnyi István kiállítása.) Nem következtetés, ha viszont felvettük Móricz Zsigmond riportját Assisiben, az Avasról és Miskolcra, s a magyar városfejlődés és művelődés nagy kérdéseiről.

Természetszerűleg kimaradtak azok a pusztá ismeretése, amelyek közkeletű adatokat ismételnek, azután

a művészet- és művelődéstörténeti könyvek bírálati, amelyek pedig sokszor igen érdekesek vagy tanulságosak.

Hangsúlyoznunk kell, hogy lényegében a szorosan vett folyóiratokra szorítkoztunk, amiből folyik, hogy nem vettük figyelembe a zárt körben megjelenő, adott olvasóközönséghez forduló, sokszorosított tudósítókat, amelyek száma ma meglehetősen magas és szinte meg sem állapítható, amelyik rendszeres és melyik alkalmi kiadvány. Időszaki kiadványnak lehetne tekinteni az Évkönyveket, amelyek közül azonban a fontosabbak (Országos Iparművészeti Múzeum, Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve) határozottan művészi jellegű, tehát keretünkől kihagyott kiadványnak tekinthetők, viszont a másik oldalon az iskolák és intézmények esetleges évkönyvei néha már nem is hozzáférhetők. Nem vitás, hogy bizonyára vannak még egészen távoli területek, amelyeken egy-egy tanulmányban művészettörténeti adatokra bukkanhatunk. A művészet és művelődéstörténet feltétlen összefonódása számos kérdést vet fel az érintkező területeken, amelyeket a művészettörténésznek jó ismernie. Ezek felé nyit kaput folyóiratszemlénk, nem is a bibliográfia teljességének igényével, s határainak rugalmassága akár időbeli elkülönülés, akár tárgyi kapcsolatok terén a művészet és élet dialektikus elválaszthatatlanságának következménye.

Még annyit kell mondan, hogy csak olyan folyóiratokat dolgoztunk fel, amelyek 1954-ben jelentek meg, illetve megjelenési időpontként ezt az évszámot hordják. Ez különösen az Actáknál jelent némi eltérést.

A tárgykör határozottabb önállósága és kimerítő külön feldolgozása indokolja, hogy az őskori, a görög-római régészet leleteredményeit tárgyaló cikkeket mellőzhettek éreztük, ugyanígy a népvándorlaskor és honfoglalaskor szorosan vett ásatási beszámolóit. Persze van olyan beszámoló, amelynek topográfiai vagy társadalomtörténeti vonatkozásai éppen a kivételt teszik indokolttá.

A néprajz és népművészet elbírálásánál hasonló ingadozást alig lehet kizárni. A régi népművészet alkotásai és az élő népművészet közötti határok elmosódása sokszor meglepő tény.

Ilyen összefüggések figyelmen kívül hagyása pedig megtevesztő eredményt ad és a művészettörténet állásfoglalásának az élő gyakorlattal való összhangját megbonthatja.

A művészt, aki az élet igazságát hivatott tükrözni, természetsszerűleg az élet teljessége kell, hogy érdekelje. Ennek alig lehet megfelelni teljes mértékben, mindig lesz eltérés és egyéni értékelés a túl és innen között. De éppen ez az összefonódás és átnyúlás a művészet életerejének folyamánya és bizonyossága.

## I.

### MŰVÉSZETELMÉLET

Aradi Nóra, KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK IDŐSZERŰ KÉRDÉSEIRŐL. (Megjegyzések Bernáth A. cikkéhez. *Művelt Nép* V/22 (1954).)

Válasz Bernáth Aurélnak a Csillagban írt cikkére. Nem elegendő az anyagi kérdések megoldása, művészi és emberi igényesség is kell. Nem a festőiség, hanem csak a festői elemek öncélú felhasználása kifogásolható. A nagybányai hagyományt tényleg úgy kell értékelni, mint Bernáth írja, a posztimpresszionizmus azonban, ha nem is egységes stílus, mint szemlélet tudatos halad a realizmussal ellentétes irányba. A főiskolai anket leglényegesebb tanulságát, az oktatás észlelhető hiányosságait megkerülte.



Aradi Jenő, A RAJZTANÍTÁS NÉHÁNY KÉRDÉSE. *Köznevelés X/4 (1954) 89—90.*

A természet után készült tanulmányok kérdései, a helyes arányok meghatározása. A bírálat módjai. A festés megtanítása.

Bencze László, ÉK SÁNDOR CIKKÉNEK MARGÓJÁRA. *Csillag VIII/2 (1954) 320—324.*

Ék Sándornak a Szabad Művészet 1953 decemberi számában megjelent »Alakítsuk ki a képzőművészeti alkotás elvi-eszmei vezérfonalát« c. cikkéhez fűzött megjegyzések. Az Ék Sándor által kimutatott hibákat veszi sorra és azokkal vitába bocsátkozik, főleg a művészek művészi felelőssége szempontjából. Kétségbe vonja, hogy csak a Gresham-csoport kapott volna megbízásokat és ellenkező tényekre hivatkozik. Általában az egész cikket elítélendőnek tartja, s megállapításait hamisaknak. Megszívlelni való szempontok mellett alapvető állásfoglalása nem helyes, s az elvi-eszmei kérdéseket ellaposítja.

Bencze László, VÁLASZ BERNÁTH AURÉLNAK. *Csillag VIII/8 (1954) 1561—1570.*

Bernáth Aurélnak a Csillag 7. számában megjelent cikkére tett észrevételek:

1. Nem lehet a képzőművészet lemaradását egyszerűen anyagi okokra visszavezetni. Ez elvileg helytelen és a műtörténet tényeivel ellentétes.

2. Még mindig tisztázatlan Nagybánya összefüggő, teljes képének megmutatása és annak felmérése, mit tanulhatunk Nagybánya egészétől.

3. A festőiség és Nagybánya nem ikerfogalmak. Nincs külön festői tartalom és eszmei tartalom. A festői nyelvben is veszélyes a fecsegés.

4. A posztimpresszionizmus pontos meghatározása nem világos ugyan, de bizonyos fokig a pusztán optikai érzékelést, a festői elemekre redukált világ szubjektív látását értjük alatta. Tisztázni kell, hogy tényleg a stílus határozza-e meg a kifejezést vagy ellenkezőleg a szemlélet a stílust.

Berencz János, A SZOCIALISTA ESZTÉTIKAI NEVELÉS ALAPVETŐ KÉRDÉSEI. *Pedagógiai Szemle IV/2—3 (1954) 258—268.*

Hozzászólás Székácsné Vida Mária: Az esztétikai nevelés kérdései c. cikkéhez.

A szocialista ember neveléséhez hozzátartozik az esztétikai nevelés. Az esztétikai nevelés a szépségnek a szocialista társadalom érdekében való felhasználására irányul. A szocialista esztétikai nevelés fő tényezői a művészi alkotások. Az esztétikum hatása objektív jellegű, fogva, hogy közösséget tud teremteni. A szocialista esztétikai nevelés elősegíti a szocialista erkölcs kialakulását, életvidámságra nevel, fejleszti az ízlést, a gyermek alkotó készségét és szolgálja a valóság mélyebb megértését. A szocialista esztétikai nevelésben fontos az átélés, a szemléletesség, az érthetőség, a fokozatosság, a tartósság. Az esztétikai nevelést minden tantárgynál fel lehet használni. Ezt a nevelő hatást pártosan kell alkalmazni.

Bernáth Aurél, KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK IDŐSZERŰ KÉRDÉSEIRŐL. *Csillag VIII/7 (1954) 1316—1323.*

Darvas József miniszter megnyitó beszédéhez, amelyet a Képzőművészek Szövetségében tartott, további kérdésekként felvetett problémák:

1. A képzőművészet elmaradása a többi művészeti ág mögött,

2. Nagybánya és a festőiség,

3. A posztimpresszionizmus kérdése,

4. A szovjet képzőművészet hazai értékelése.

1. A művészet anyagi alapjai nem biztosítják a kellő elmélyedést, az élet teljességébe való elmerülést.

2. Nagybánya értékelése az utóbbi időben kedvezőbben alakult, azonban a »festőiség« elvi elítélése bizonytalanná teszi a művészeket, pedig a festői megjelenítés nem elriasztója az eszmei tartalom kifejezésének.

3. A posztimpresszionizmus kifejezést általánosan használják, igazi tartalmának és realista értékének vizsgálatára nélkül. A Nagybánya utáni festőgenerációban kialakult egy határozott természetelvi ábrázolás. Ez éppen stílussajátságai révén alkalmas a nagyméretű képeknél nélkülözhetetlen nagy és ékes beszéd vitelére. A Nagybánya utáni posztimpresszionista művészetnek meg kell mutatnia, hogyan tudja az új mondanivalókat szemléletébe beolvasztani.

4. A szovjet művészet megítélésénél hátrányos volt, hogy a különböző értékű művek között nem tettek különbséget. A sematikus népszerűsítést ki kell küszöbölni, és emberi közelségbe hozni számunkra a szovjet képzőművészetet.

BESZÁMOLÓ A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FŐBIZOTTSÁGÁNAK MUNKÁJÁRÓL. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört.-Tud. Oszt. Közl. IV/3—4 (1954) 161—168.*

Az 1952 nyaratól eltelt két év munkásságának összefoglalása, a művészettörténeti tanulmányok rövid csoportosítása.

Az elkészült és munkában levő tervmunkák felsorolása után a kiadványok rövid bírálatát, a tudományos viták rendszeresítéséről szóló beszámoló következik.

Az időszaki szervezeti kérdések vázolója.

Javaslatok:

1. A Művészettörténeti Bibliográfia kiadása, művészettörténeti lexikon előkészítése.

2. Külföldi tanulmányutak, művészettörténeti kongresszus.

3. Tanulmányi Múzeum és Magyar Nemzeti Galéria előkészítése.

4. Főbizottságon belüli teendők.

A beszámolóhoz Lukács György és Fogarasi Béla szólott hozzá.

Darvas József, KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK A TIZEDIK SZABAD ESZTENDŐ KÜSZÖBÉN. *Művelt Nép V/4 (1954) 1—2.*

Részletek a Képzőművészek és Iparművészek Szövetségében elhangzott előadásból, a képzőművészet mai problémáiról, a művészet céljáról és szerepéről a nép nevelésében. A művészek nagy többségét nem érdekli mai világunk, és nincs róla mondanivalója, holott a művész célja csak egy lehet: elmondani véleményét a világról. Nem új témát, hanem új mondanivalót kell keresni. Az arcképek között szép alkotások születtek, de a ma embere mint típus, még alig jelent meg. Az eszmei mondanivaló jó kifejezéséért folyó erőfeszítések nem jelentik azt, hogy a művészi forma kérdései mellékesek. Nem kell félni a »költőiség«-et az eszmei mondanivalótól. A művész törekedjék kifejezni a benne élő gondolatokat. Ezért küzdeni kell a festőiség dekorativitása ellen, de nem szabad egynek venni az eszmei mondanivalót a témával. A »befejezettség« is az eszmei tartalom kérdése, nem a formák adják a befejezettséget, hanem a tartalom világos kifejtése.

Dávid Katalin, NÉHÁNY MEGJEGYZÉS KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK SZERVEZETI ÉLETÉRŐL. *Művelt Nép V/41 (1954) 1—2.*

A Képzőművészeti Szövetség indulásakor a leglényesebb hiba az volt, hogy csak felületesen ismertük a szocialista-realizmus esztétikáját. Elméleti tételeket kerestünk az alkotásokban, s nem vettük észre esztétikai szépségeit. Felismertük a hagyományok jelentőségét, de leszűkítettük a hagyomány területét. A Nagybánya mellett és ellen folyó vitákkal nincs mit dicsekedni. Értékelésünk bizonytalanná vált, amint napjainkhoz közeledtünk. A művészekkel azonosítottuk múltbeli nézeteiket, az elvi küzdelem személyi harccá változott. A Szövetség iparkodik megkerülni az alkotói kérdéseket. A szakosztályok nem töltik be feladatukat. A Szövetség tagjainak értékét az alkotásoknak kell eldönteni. A realizmus követelményeit tisztázni kell, s nem szabad a tartalmat a témával azonosítani.



A művészetnek a népben kell gyökereznie, ezt a kapcsolatot csak a művekkel lehet megteremteni. A Szövetségnek apró kis ügyek helyett irányító mutató elvi kérdésekkel kellene foglalkoznia. A zsűrizés bizonytalanságát meg kell szüntetni. Az országot elöntő giccsárdatért a Szövetség felelős. Sürgősen rendezni kell tehát a szakosztályok szétszűlését, a szervezet egészségétellen összetételét és a vezetés elvi hiányosságait.

Dobrovits Aladár, TÁRSADALMI VALÓSÁG ÉS TÁRSADALMI KRITIKA AZ EGYIPTOMI MŰVÉSZETBEN. *Antik tanulmányok* I/4 (1954) 217—252.

Az egyiptomi művészet vizsgálata a realizmus megnyilvánulásai szempontjából. A művészet az élet egész teljességét adja, a dolgozó tömegeket, a mesterségekkel foglalkozó szolgákat, s egyre inkább mutatkozik a társadalmi jelenségek őszinte szemlélete s visszaadása, a kor visszahatásainak felismerésével és bírálataival.

Éri István, A MŰVEZET ÉS AZ ISKOLA KAPCSOLATA. *Köznevelés* X/21 (1954) 492—493.

Az iskolák rendszeres múzeumlátogatásait be kell építeni a tantervbe, egyes órákat a múzeumokban kell megtartani. A múzeumokban iskolásokból szakköröket kell szervezni, az öt ország múzeumban tömegpropaganda-csoportot kell alakítani.

Nem szabad a kiállítás túlgyors megnevezésére törekedni, helytelen nagy csoportok látogatása kísérő nélkül. A múzeumlátogatást elő kell készíteni. A tanároknak tanulmányozni kellene a kiállításokat, ezért a történelemszakos pedagógusok továbbképzésének anyagába fel kell venni a kiállítások bekapcsolását. Helyesebb, ha maga a tanár vezet a kiállításokon. Hasznos a kétszeri látogatás, az első mint bevezetés, a második az alapos tárgyalás. A múzeumok és iskolák kapcsolatát szorosabban kell kiépíteni. A múzeumok segítséget várnak kritika formájában.

Fábián Zoltán, SZOBROK — EMBEREK. Jegyzet a művészeti nevelésről. *Népművelés* I/9 (1954) 12. Az emlékmű képével.

Kiss István Dózsa-emlékművével kapcsolatban javaslatok a művészet megszerettetésére: a művészeti alkotómunka menetét kell megmutatni.

Fejős Imre, A MŰVÉSZI FÉNYKÉP HELYE A MŰTÖRTÉNETI MUNKATERVBEN. *Foto* 1/3 (1954) 1—2.

A fényképezés történetének feldolgozása szorosan beletartozik a művészettörténetbe, így helyet kell kapnia az Akadémia ötéves művészettörténeti munkatervében.

Fogarasi Béla, A TUDOMÁNY OSZTÁLYOZÁSÁNAK ELMÉLETI ÉS GYAKORLATI KÉRDÉSEI. *M. Tud. Akadémia Társ.- Tört. Tud. Oszt. Közl.* V/1—4 (1954) 1—53.

A tudományok osztályozásának eddigi rendszerei: idealisztikus és metafizikus osztályozások. Engels elgondolásai a tudományok osztályozásáról. Az azóta bekövetkezett fejlődés új osztályozást követel; a természet-tudományok és műszaki tudományok viszonya alátámasztandó, a filozófia és a társadalomtudományok marxista szemlélettel beillesztendők. A tudományok közötti merev elhatárolások feloldódtak, a jelenségek tanulmányozásához nem elég egy tudomány, hanem a tudományok összefűködése kell. A fejlődés a komplex tudományok kialakítása felé halad, s fokozatos jelentőséget nyernek a határterületek. Jellemző a fizika és a műszaki tudományok összeolvadása.

A fejlődés folyamán tehát egy eredetileg egységes tudomány a tudományok csoportjává alakul, amelyek egységet alkotnak, de ezen belül külön egységekről is beszélhetünk. Eddig a tudományokon belüli felosztás hiányzott vagy azóta értelmetlenül vált.

A tudományok osztályozásának felépítése tehát: az anyagi mozgásformák egy-egy tudománycsoport tárgyát alkotják. Vannak:

1. Tudomány-csoport komplexumok (természet-, társadalomtud.)
2. Tudománycsoportok
3. Egyes tudományok
4. Tudományos ágazatok, diszciplínák,
5. Egyes elméletek, teorémák.

A rendszerbe be kell illeszteni a műszaki tudományokat, amelyek eddig nem szerepeltek. Ezek természettudományok, közöttük és a természettudományok között nincs elvi különbség. Szigorú határvonal nem húzható közöttük. Alkalmazott tudományok, s önállóságuk gyakorlati szükségletnek felel meg.

Az alkalmazott tudomány azonban nem helyezhető szembe a »tisztá tudomány« fogalmával (ilyen nincs), hanem csak viszonylagos megkülönböztetés. Az egzakt tudomány fejlődési fokot jelent, amelyet elvileg minden tudomány elérhet (a társadalomtudomány is).

A filozófia önálló tudománycsoportot képez, azonban bizonyos fokig összefonódik a természettudományokkal és a társadalomtudományokkal is. Tárgyát a legáltalánosabb összefüggések és törvényszerűségek alkotják. A filozófiai tudományok belső osztályozásánál dialektikus materializmus prioritásából kell kiindulni. A logika a dialektika törvényeinek alkalmazása a gondolkodásra, az esztétika és etika a dialektikus materializmus problémakörébe tartozik, a filozófia története sajátos ágazati tudomány.

A társadalomtudományok osztályozásánál vezető szempontok: a tudományok viszonya az alaphoz és felépítményhez, a szisztematizáló vagy történeti tárgyalás. Vannak olyan tudományok, amelyek tárgya nem tartozik sem az alaphoz, sem a felépítményhez (pl. nyelvtudomány).

Vannak a természettudománnyal érintkező tudományok (nyelvtudomány egyes ágazatai, pl. fonetika, földrajz, lélektan, melyek kettősen osztályozhatók). A társadalmi tudományok osztályozása tehát:

I. A társadalom legáltalánosabb törvényszerűségeinek tudománya.

II. Gazdasági tudományok csoportja (alaptudomány a politikai gazdaságtan, amelyhez ágazati gazdaságtanok kapcsolódnak).

III. Történettudományok: Gazdaságtörténet (az alap története), politikai történet (a politikai felépítmény története), művészet-, irodalom-, vallás-, művelődéstörténet, (az ideológiai felépítmény és intézmények története.)

IV. Állam- és jogtudományok.

Tisztázni kell a marxizmus-leninizmus tágabb és szűkebb értelmezését is, mert ma ezen a téren nagy határozatlanság van.

A tudományok osztályozása nagy jelentőségű a tudományszervezés szempontjából (pl. a Tud. Akadémia osztályai nem felelnek meg az osztályozás követelményeinek s az új alapelveknek). Az új osztályozásnak tehát a következő osztályozási sémára kell épülnie:

I. Egyetemes törvényszerűségeket tárgyaló tudományok (filozófiai tudományok).

II. 1. A természet törvényszerűségeit tárgyaló tudományok.

2. Összefüggő, pl. fizikai tudományok egysége.

3. Ezen belül az egyes fizikai tudományok összefüggése.

4. Ezeken belül tudományos ágazatok.

III. 1. Társadalmi törvényszerűségeket tárgyaló tudományok csoportja.

2. Elkülönülő, pl. gazdasági tudományok csoportja.

3. Ezen belül egyes gazdasági tudományok.

A tudomány a világ anyagi egységének visszatükrözése. A tudomány is állandóan a mozgás és fejlődés folyamatait tükrözi. A tudomány végeredményben egységes, de ez az egység az ellentétek harcában létrejövő szintézis, lezárt rendszere tehát nem lehet, csak a belső összefüggés nevezhető rendszernek.

A tudományok atomizálódásának ellensúlyozására mindig az összefüggéseket kell feltárni s az osztályozást erre alapozni. A tudomány eredményeit összefüggéseiben



kell követni, függetlenül attól, milyen tudományt művelünk. A tudományok rendszerezése szorosabbra fűzi a kapcsolatot az egyes tudományok és azok művelői között, ez tágtítja a tudományok művelőinek perspektíváját, megerősíti a tudomány és élet kapcsolatát, az elmélet és gyakorlat egységét.

**JELENTÉS A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA TÁRSADALMI-TÖRTÉNETI TUDOMÁNYOK OSZTÁLYÁNAK MUNKÁJÁRÓL.** *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl. V/1—4 (1954).*

A jelentés a 64. lapon a művészettörténet terén megjelent kiadványok és előadások ismertetése után megállapítja, hogy komoly hiányosság az elvi problémák iránti érdeklődés lanyhasága, a technikai, sőt személyi sikra csúszó viták. Ideológiai bizonytalanság mutatkozik a nagy műtörténet előkészítésében. A művészettörténet elvi kérdéseiről kevés vita folyik, és a kutatók nem ismerik eléggé a történettudomány új eredményeit.

Az Érem- és Régiségtani és Művészettörténeti Társaság (sic!) keveset tett a népszerűsítés érdekében. Előadásainak publicitása elenyésző.

Dobrovits Aladár hozzászólásában vitába szállt ezekkel a megállapításokkal. Az Akadémia és a szakterület között a kapcsolat laza.

Kenyeres Ágnes, **ESZTÉTIKA-OKTATÁS A MŰVÉSZETI FŐISKOLÁKON.** *Művelt Nép V/30 (1954).*

Vitaindító cikk a művészeti főiskolák esztétika-kollégiumának bevezetése alkalmából. A művészeknek fontos a nagy elvi problémák ismerete, a szocialista realizmus kérdéseinek áttekintése és elemzése, a művészeti élet mai problémáinak mérlegelése.

Kisfaludi Stróbl Zsigmond, **A MŰVÉSZBECSÜLET PARANCSA.** *Művelt Nép V/18 (1954).*

A művész kötelessége a lelkiismeretes, gondos munka. Keressen új utakat, de képmásai ne csak hasonlitsanak, hanem erősen jellemezzék is az ábrázoltat. A mesterségbeli követelmények elhanyagolásában a bírálóbizottságok hibásak.

Major Jenő és Valló István, **A TELEPÜLÉSTUDOMÁNY FELADATAI A FALUÉPÍTÉSBEN.** *Településtudományi Közlemények (1954) 6. sz. 5—12.*

A mezőgazdasági települések tudományos probléma és azok feltárásának módszere, a különböző irányú tudományos munkák összefüggései.

A falutelepülés agrár problémái, a falu korszerű fejlesztése, a faluépítés formai problémái.

A társadalomtudományok szerepe: településtörténet, településföldrajz, etnográfia, építéstörténet, mezőgazdasági üzemtan, település-egészségügy.

A feladatokból származó munkaprogram a múlt és jelen feltárására s a jövő követelményeinek megállapítására. A falutervezés irányelveinek meghatározása.

Maksay László, **A REALISTA RAJZOKTATÁS IRÁNYELVEI.** *Pedagógiai Szemle IV/6 (1954) 527—554.*

A realista rajzoktatás főbb irányelvei a lenini ismeretelmélet útmutatásai nyomán. A képszerű tudományos megismerés, a közhasználati rajzi nyelv, a művészi képszerű megismerés. A vizuális megismerés fokai és jelentősége. A gyakorlati élet igényei. A didaktikai fő problémák. A realista rajzoktatás helye nevelési rendszerünkben. A szemantikus látás fejlődése a szerkezeti látáson, a relief-szerű formalításon, a téri perspektivikus formalítás, az esztétikai vagy művészi látás fokozatain át a műalkotói látásig. A realista rajzoktatás célja, hogy minden ember látás-kultúráját emelje. Ehhez szükséges a vizuális emlékezet és képzelet fejlesztése, a térképzet fejlesztése, és az esztétikai ítézőképesség fejlesztése. Csak a középiskolai idősokban lehet a rajzkészséget kellő magas fokra emelni. Ha az általános iskolával végetér a rajztanítás, a realista látás nem fejlődhet ki. A rajzoktatás a középiskolai idősakkal válik teljessé. Éppen az rajzoktatásunk eredménytelenségének oka, hogy megszakadt a vizuális

képzés, mielőtt gyümölcsei beérhettek volna. Szükséges a rajzoktatásnak kötelező tárgyként való bevezetése valamennyi középiskolába.

Németh Lajos, **A IV. MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS NÉHÁNY TANULSÁGA.** *Társadalmi Szemle IX/1 (1954) 66—80.*

A kiállítás határozottan fejlődést mutat. Biztató jelek: a témakör kibővülése, köztük a történelmi képek szaporodása. A mai életképek viszont kissé sematikusak. Az emberábrázolás elválaszthatatlan a típus kérdésétől, ami körül sok félreértés és bizonytalanság volt. A fejlődés kulcsa az elmélyültebb emberábrázolás. További kérdés a tartalom és forma dialektikus összefüggése, s ehhez kapcsolódik a befejezetlenség problémája. A közönség bírálatának figyelembevételéből értékes tanulságok vonhatók le.

Pataki József, **A MŰZEUM ÉS AZ ISKOLA.** *Köznevelés X/22—23 (1954) 450.*

Nem elég az alkalmi múzeumlátogatás, hanem a tanított anyagnak megfelelően rendszeresen fel kell keresni a múzeumokat. A múzeumok hiányait néha az iskola növendékeinek segítségével pótolni lehet (néprajzi, természettudományi, történeti gyűjtemények). A társadalomnak támogatnia kell a múzeumokat. A véletlen leleteket a növendékek bejelenthetik az iskolának, az pedig az érdekelt múzeumnak. A múzeumi szakkörök a múzeum megbecsülésére nevelés hasznos eszközei.

Péter Imre, **A KÉPZŐMŰVÉSZETI ÉLET IDŐSZERŰ KÉRDÉSEIRŐL.** *Művelt Nép V/37 (1954).*

Toma Ádám: »Szüntessük meg a giccsáradatot« c. cikkéhez újabb adatokat közöl különböző alkotóközösségek visszaéléseiről, akik művészietlen, ízléstelen alkotásokkal házalnak. A képzőművészek súlyos anyagi helyzetén a Képzőművészeti Alap hivatott segíteni, amely pl. a művészi grafikát is új életre támasztotta. Egyidejűleg azonban egészségtelen konjunktúra támadt, amely aláasta a művészi munka becsületét. Több festő és ügynök több százezer forintos adócsalást követett el. A Képző- és Iparművészeti Társulat felülvizsgálta az alkotóközösségeket és a károsakat megszüntette. A munkaközösségek, sajnos, jórészt kontárok kezében vannak. Ma már az Alap átveheti az alkotóközösségek feladatait. A szakszervezeti kérdést is rendezik. A munkaközösségek elvonják a Képcsarnoktól a műveket. A reprodukciókat sem szabad szabadon terjeszteni és ugyanolyan áron, mint az eredeti műveket. A közönség sokat vásárol, biztosítani kell, hogy értékes eredeti alkotásokat kapjon. — Egy illusztrációval.

Somogyi Árpád, **GONDOLATOK A KÉPZŐMŰVÉSZETI NEVELÉSRŐL.** *Népművelés I/10—11 (1954) 59—62.*

Fábián Zoltán előző számbeli cikkéhez hozzászólás a művész szempontjából, tapasztalatok a művészet népszerűsítése körül.

Maksay István további hozzászólása újabb javaslatokkal: az alkotásmód, a vázlatok ismertetése, személyes kapcsolat művész és közönség között, a képzőművészeti körök feladatai és eljárásmodja.

Soós Gyula, **KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK ÚJ FEJLŐDÉSE ÉS KIMAGASLÓ ESEMÉNYEI.** *Új Hang IV/1 (1954) 63—70. 6 melléklettel.*

A magyar képzőművészet fejlődésének rövid vázolója után az első képzőművészeti hét ismertetése, majd a »Szovjet és forradalom előtti orosz képzőművészet« és a IV. Magyar Képzőművészeti Kiállítás bő elemzése következik. A képzőművészeti körök II. orsz. kiállítását a dolgozók művészi tehetségének fejlesztéséről ad számot. Az ifjúságnak nagy szerepe van a további munkában, a DISz szervezeteknek nagyobb gondot kell fordítani a képzőművészeti ismeretek gyarapítására, a széperzék nevelésére, a műtárgyak megszerettetésére, kiállítások



megvitatására. A DISz nagy feladatai közé tartozik a művészfiatalok utánpótlása.

Trencsényi Waldapfel Imre, AZ ESZTÉTIKA OKTATÁSA MŰVÉSZETI FŐISKOLÁINKON. *Művelt Nép* V/34 (1954).

Hozzászólás Kenyeres Ágnes cikkéhez. Az esztétikai oktatás bevezetése művészeti életünk fejlődésének kulcskérdése, az elmélet és gyakorlat összekapcsolásának sajátos területe. A művészek visszahúzódnak az elméleti kérdésektől: paradox jelenség. Még a formalista irányok is önkényesen felvetett elméleti követelményekből táplálkoztak. Ezeket tudományos elmélettel kell megsemmisíteni. Nagyon időszzerű Lukács György rendszeres esztétikájának megjelenése, szükség van azonban vitákra az élenjáró művészek bevonásával. A marxista esztétikát mint eleven fejlődő tudományt és nem mint tantételek lezárt rendszerét kell tekinteni.

Megoldatlan kérdések mindig lesznek, amikre szilárd elvi alapon kell a feleletet megkeresni. Az esztétikai oktatás tematikája a viták során bővülni fog.

Újfalussy József, AZ ESZTÉTIKAI OKTATÁS KÉRDÉSEIHEZ MŰVÉSZETI FŐISKOLÁINKON. *Művelt Nép* V/33 (1954).

Olyan tárggyal kell kiegészíteni a főiskolai tananyagot, amely kapcsolatot teremt a marx-lenini elmélet és a művészeti szaktárgyak között. Ez az elmélet és gyakorlat egységének helyreállítása. Ezzel kapcsolatban lehet felülvizsgálni, mi felesleges az eddigi tananyagban. Nem lehet tudóst filozófiai, művészt esztétikai tudás nélkül elképzelni.

Vágó György, AZ ISKOLÁKBAN FOLYÓ ESZTÉTIKAI NEVELÉSRŐL. *Köznevelés* X/12 (1954) 290—291.

Az esztétikai nevelés feladatai és eszközei. Képzőművészeti kiállításátogatások és ankétok. Képzőművészeti szemléltetés a nyelvtanításban. Zenei nevelés, ünnepélyek. Vissza kellene állítani a művészettörténet és a zene tanítását. Az osztálytermeket művészi képekkel kellene díszíteni, művészeti folyóiratokat kellene járni.

## II.

### ÉPÍTÉSZET

Andrásfalvy Bertalan, A PATYI PINCEHEGY. *Néprajzi Múzeum Évkönyve XXXVI. Bp. 1954, 113—126.*

A patyi dombon épült borospincék kialakulása, a nincstelenek lakásai a pincék között. Építési módok és részletek. — 9 ábrával és alaprajzzal, 21 fényképpel.

A Nemzeti Múzeum DISz szervezetének munkaközössége, MÚLTUNK TANÚI. *Új Március* IV/6—7 (1954) 28—45.

Rövid ismertetések hazánk néhány történeti emlékeiről, azok meglátogatását, a kapcsolatos irodalom megismerését, a közlekedő múzeumok felkeresését ajánlva. Minden témánál hivatkozás van egy-egy alkalmas szakkönyvre. Az egyes tárgyait emlékek:

A többezeréves lakhely (a Szeleta barlang),  
Aquincum, a közel kétezeréves város,  
az ezeréves mocsár — a déldunántúli szlávok fővárosa (a zalavári ásatások ismertetése),  
Esztergom vára,  
a budai vár,  
a visegrádi vár,  
Eger vára, az ötvenszeres túlerővel támadó török hódítók csúfos kudarcainak színhelye,  
Sárospatak vára, a Rákóczi-szabadságharc központja, az Esterházy-kastély (Fertőd),  
a Nemzeti Múzeum, a XIX. századbeli magyar építőművészet egyik legnagyobb alkotása,  
a debreceni nagytemplom — a függetlenségi nyilatkozat kihirdetésének helye,

Dicső munkásosztályunk küzdelmeinek tanúi (az újabb munkásmozgalmak ismertetése, a kapcsolatos épületek megjelölésével).

Mellékletül Magyarország térképe, 52 régészeti és történeti emlék helyének megjelölésével, valamint 8 illusztráció.

Babus Jolán, NÁDVÁGÁS ÉS TETŐFEDÉS A BEREGRÉGEI LONYÁN. *Ethnográfia* LXV/1—2 (1954) 231—239. 5 rajzzal.

A nádfedelű háztető készítésének módja, a ma már csak kevesek által ismert és gyakorolt eljárás leírása.

Balogh András, FERTŐD ÉS KISMARTON PARKJAI A XVIII. ÉS XIX. SZÁZAD FORDULÓJÁN. *Kertészeti Főiskola Évkönyve. 1954. 143—167.* 16 illusztrációval.

A fertődi park Magyarország legjelentősebb barokk-kori ún. francia stílusban épített parkja. Az adatok és okmányok arra mutatnak, hogy a kert is, mint a kastély, Esterházy (Fényes) Miklós személyesen irányított alkotása, melyben a kor rokokó szelleme már erősen megnyilatkozik. A park díszítésére szolgáló építményekhez készült tervek is erre mutatnak. Az egész park elgondolása azonban már keletkezésének idejében is a múlté, a kor szemlélete időközben megváltozik. Esterházy Miklós halálával (1790) az egész alkotás rövid idő alatt pusztulásnak indul.

A kismartoni park ezzel szemben fejlődik a kor dívatja szerint. Megvannak a tervek franciakert-szerű kialakításáról, azonban a XIX. század elején megkezdődik annak angol tájkerti kialakítása Charles Moreau tervei szerint. Az angol tájkert a kor ideálja, Kazinczy a francia kert természetellenes szabályosságával szemben a természethez való visszatérést érzi benne. A kismartoni park mintegy 100 holdnyi, tele növényi érdekességekkel és pompás természeti szépségekkel. Kismarton a XIX. sz. első éveiben Magyarországra érkező dísznővénykuriózumok kapuja. A park nagyszabású fejlesztője Niemayer Antal kertész, akinek a park és növényház teljes anyagát tartalmazó 1823. évi (1826-ban, a park átadásakor kiegészített) leltára most előkerült. Mintegy 3000 faját tartalmaz, fajtánként 14 adattal.

Barabás Jenő, NÉPI ÉPÍTKEZÉS HÓDMEZŐVÁSÁRHELYEN, A XVIII. SZÁZADBAN. *Ethnográfia* LXV/3—4 (1954) 466—484.

Levéltári forrásanyag alapján Hódmezővásárhely népi építkezési viszonyainak összefoglalása a XVIII. században. A telkeken a házak mellett különálló kisebb gazdasági épületekről hallunk. A falanyag elsősorban föld. A ház rendszerint háromszögletű, ritkán kettő vagy négyszögletes. Sok helyütt van két ház, a régibb ház rendszerint kisebb, többségében kétszögletű. Ez a század a kétszögletűről háromra áttérés időszaka. A tetőanyag nád és gyékény. Tűzhely van a pitvarban, meg a szállási istállóban. A kémények fából készültek. Az istállók száma és mérete nagy, az őlfajta is számos. Verem, hombár, életes ház, pajta található. A kút jelentősége és értéke kiemelkedő. Az építkezést szakember végzi, vannak vályogverők, falrakók, később faragók. A ház ára lassan emelkedik. A kereskedők és mesteremberek épületei alig különböznek a lakóházaktól. Malom elég sok van, szárazmalom és tiszai malom. Nincs adat a házak magasságáról, a padlózatról, a tornácról.

Bárány Tamás, BULGÁRIAI NAPLÓTÖREDÉK. *Csilag* VIII/10 (1954) 1961—1968.

A magyar írók küldöttségének bulgáriai útja. Képzőművészeti megjegyzés: Még ilyen szép, kedves, ennyi izléssel épült nagyvárost soha nem látott. Csupa új épület, egyik szebb, vonzóbb, kecsesebb, mint a másik. Nyoma sincs sehol annak a rideg funkcionalizmusnak, amelyhez az utóbbi esztendőben a pesti ember szemét hozzászoktatták a hazai építészek: itt nemcsak beton, hanem kővel-téglával, de szívvél is építik a házakat, gondo-



san mérlegelven egy épület, házsor térhatását, esztétikai értékét.

Bizonyos, hogy ez az építkezési mód valamivel költségesebb, mint a mi hasznossági elvek szerint szerkesztett skatulya-stílusunk, — de akkor is ez a követendő út. Amit talán veszünk a réven, feltétlenül megtérül a vámon, sokszorosan megtérül a szemek széphez szoktatásával, az emberek szépre nevelésével. Bulgáriában tudják ezt, s ezért is, hogy lépten-nyomon érezzük: itt valóban évszázadokra építkeznek, s ügyelnek arra, hogy építőművészetük méltó legyen nagy ihletőjéhez, a szocializmushoz, amely szintúgy nem kurta esztendőkre épül.

Barkóczy L.—Bónis É., DAS FRÜHRÖMISCHE LAGER UND DIE WOHNIEDLUNG VON ADONY. *Acta Archeologica IV/1—4 (1954) 129—199.*

Az 1949—50. évi ásatások eredményei a római táborok topográfiai helyzetének tisztázásával és a teljes ásatási anyag ismertetésével. — 12 alaprajzzal, 31 fényképpel, a leletanyagot ábrázoló 35 képes táblával.

Bendefy László, ORSZÁGOS GEODÉZIAI MŰEMLÉKEK MAGYARORSZÁGON. *Földmérési Közlemények VI/4 (1954) 252—253.*

A geodézia-történeti szempontból fontos építményeket a 4/1954. tvr. alapján geodéziai műemlékké nyilvánították. Ezek: a szeged-alsóvárosi r. k. plébániatemplom, a tiszaburai, tiszaroffi és tiszacsegei ref. templom, valamint a kishortobágyi csárda, mint az első magyarországi szabatos szintezés mai napig fennmaradt alappontjai. A többi, több százra tehető, már nem volt feltalálható. A geodéziai műemlékeken semmiféle javítást, átépítést és felújító munkát nem szabad végezni az Országos Műemlékvédő Bizottság (sic!), ill. a Geodéziai és Kartográfiai Intézet előzetes jóváhagyása nélkül.

Borbíró Virgil, A FÖLDFALÚ HÁZAK ÉPÍTÉSÉRŐL. *Építőanyag VI/7 (1954) 232—241.*

Rövid történeti áttekintés a földfalú építkezés múltjáról külföldön és Magyarországon, közelebbi adatokkal. A földfalú építkezés ismertetése egy konkrét, XX. századi építkezés kapcsán. Javaslatok a földfalú építkezés korszerűsítésére, műszaki és szervezeti tekintetben (részletes bibliográfiai jegyzékkel).

Borsodi Gyula, A DIÓSGYŐRI VÁR TÖRTÉNETÉNEK ISMERTETÉSE. *Kohó II/4 (1954) 45—46.*

A vártörténet összefoglalása a honfoglaláskori GEURU-tól elpusztulásáig, a Rákóczi-szabadságharc után.

Bottyán János, A RÉGI REFORMÁTUS EGYHÁZI PECSÉTEK TEMPLOMÁBRÁZOLÁSAI. *Református Egyház VI/20 (1954) 12—15. 9 képpel.*

Nagy Sándor debreceni levéltáros előadásának ismertetése, aki 1500 darabból álló pecsétgyűjteményét mutatta be. A szimbólikus vagy helyi vonatkozású ábrázolásokon kívül, kb. a pecséteknek egy tizede a templomot ábrázolja, még pedig a készítés idejéhez képest elég híven, lényeges elemek hangsúlyozásával. Legtöbbjük a XVIII. sz. végén készült. Ezt követi 60 pecsét leírása, az ábrázolt templom építési adataival.

A 21. sz. 12. lapján további 3 kép. Vö. Az *Út VII/29 (1954) 4.*

Dercsényi Dezső, MŰEMLÉKVÉDELME ELMÉLETBEN ÉS GYAKORLATBAN. *Művelt Nép V/27 (1954). 3 illusztrációval.*

A New-York palota helyreállításának műemléki vonatkozásai, a Magyar Nemzet támadó bírálatával kapcsolatban. A műemlékvédelem feladatai és kérdései.

Doromby Károly, KARÁCSONYI KÉPESLAP PÉCSRŐL. *Új Ember X/52 (1954).*

A pécsi Cella trichora megóvási munkálatai.

EGYKORI EGRI PÜSPÖK SÍRKÁPOLNÁJÁNAK RESTAURÁLÁSA RÓMÁBAN. *Új Ember X/6 (1954).*

A római »Ara Coeli« templom S. Bonaventura-kápolnájának restaurálásáról. A kápolnát a XV. sz. végén Rangoni Gábor ferences bíboros építtette, aki Kapisztránnal jött Magyarországra, 1472-ben erdélyi, 1475-ben egri püspök lett. 1477-ben mint bíboros visszatért Rómába, de az egri püspökséget megtartotta. Meghalt 1486-ban, sírja és síremléke a mondott kápolnában van.

FELÁLLÍTJÁK A FÜREDI SZÍNHÁZ OSZLOPAIT. *Új Ember X/33 (1954).*

A balatonfüredi színház rövid története.

Fehér Géza, LES FOUILLES DE ZALAVÁR (1951—53) RAPPORT PRÉLIMINAIRE. *Acta Archeologica IV/1—4 (1954) 200—265. 39 képpel, 2 helyszínrajzzal.*

Előzetes összefoglaló jelentés a zalavári 1951—53. évi ásatások eredményéről, a feltalált, közvetlenül a honfoglalást megelőző korból, valamint a honfoglalás első idejéből származó szláv sírokról, az első magyar—szláv kapcsolatokról. Sikerült feltalálni a zalavári vár körfalának egy részét, cölöplyukaival és egy saroktornyával, mellette további falmaradványokat. A cölöpök egy része még helyén található. A leletek között van egy szalagfonatos kötőredék, amely megfelel egy régebbi zalavári leletnek, Szent István idejéből. A temetőben 354 sirt tártak fel, az érdekes leletek közé tartozik két szláv fakoporsó és több kút fabéléssel.

Fülep Ferenc, TÖRTÉNETI EMLÉKEINK VÉDELMEÉRŐL. *Hadtörténelmi Közlemények I/3—4 (1954) 12—17.*

A régészeti és történeti emlékek védelmének célja és jelentősége, s ennek összefüggése a marxista történettudomány feladataival. Példák a régészeti leletanyag forrásszerűségére és veszélyeztetett voltára. A lovasi festékbánya a 80 000 évvel ezelőtt élt ember társadalmi és munkaviszonyaira ad képet.

A tápiószentmártoni aranyszarvas lelőhelyének további feltárása érdekében a területet védetté nyilvánították, de egy katonai építkezés, amelyről bejelentés nem történt, a temetőt teljesen elpusztította.

Az óbudai római tábor középpontját a zsidótemető helyén lehetne feltárni, azonban az ott építkező katonai parancsnokság erre nem ad lehetőséget.

A leletek megmentésénél a szakember közreműködése igen fontos, újabban egyes parancsnokságok ezt készséggel lehetővé is tették.

A várak maradványait is nagy megbecsülésben kell részesítenünk. Nem szabad megegyeszer megtörténnie, hogy egy alakulat a visegrádi várat katonai célpontnak használja.

Gömöri György, A RENESZÁNSZ LENGYELORSZÁGBAN. *Természet-Társadalom CXIII/6 (1954) 377—378. 4 illusztrációval.*

A lengyelországi reneszánsz építészet rövid méltatása.

Gunda Béla, A MAGYAR NÉPI ÉPÍTKEZÉS KUTATÁSA A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZT ÉS ANNAK KRITIKÁJA. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl. V/1—4 (1954) 373—408.*

A népi építkezés vizsgálata a múlt század végén indult meg, először az anyaggyűjtéssel. Elvi, elméleti kérdések nem merültek fel, sőt a gyűjtés is hiányos volt. Az egymástól eltérő vélemények erősen egyoldalúak voltak. A tűzhelyek vizsgálata egyedül nem elégséges a háztípusok szétválasztására. A lakóház kutatás általában öncélú, morfológiai volt. Az építkezéssel járó szokásokat, a munka ritmusait nem vették figyelembe. A »tárgyi« és »szellemi« részt külön tárgyalják, az épületszerkezeteket másutt, mint az építkezést. Csak legújabbban jelentkezik együttes szemlélet. A népi épületeket bemutató kiadványok értékes anyagot közöltek, azonban az eredet-



magyarázatok gyakran kellően alá nem támasztottak. Nem foglalkoztunk egyes rétegek és foglalkozási csoportok építészével. Altalában hiányzik kutatásunkban az elvi célkitűzés, hogy a típusokat kapcsolatba hozzák a gazdasági rétegekkel. A szabadtéri múzeumok kérdése szoros összefüggésben van a népi építészeti kutatásokkal. Sajnos, pénzügyi akadályokon a tervek nagyrészt meghiúsultak. Lakóházkutatásunknak ezeket a problémákat el kell mélyíteni, és vizsgálni kell a társadalmi viszonyoknak az építkezéssel való szoros kapcsolatát. A népi kultúra nemzeti formáihoz gazdag anyagot ad az építkezés. A kutatást össze kell hangolni a társtudományokkal, s a hagyományos formákból újabb progresszív hagyományt teremteni.

Hozzászólók:

Vargha László: A népi építkezés kutatása többoldalú, műszaki, művészettörténeti ismereteket kíván, csak valamennyi szakterület együttes értékelése adhat eredményt. Az átfogó kutatás kapcsán volna megvalósítandó a népi műemlékek védelme. A kritikai összegezés a feladatok tisztázásával járna.

Borbíró Virgil: A magyar ház a kelet-európai ház egyik változata, amely a magyar nép térbeli magatartását mutatja, az egymás mellett sorakozó helyiségekkel. Az új szemléletű népi háztudomány az építészeti és etnográfia álláspontjának szintéziséből alakulhat ki.

Tálas István: A kelet-európai kapcsolatok kezdenek világosabbak lenni, korán jelentkezik a kemencés kelet-európai ház alaptípusa. A középkori faluásatások érdekes összehasonlító anyagot adnak. A kemencés kelet-európai házból a feudalizmus megerősödésével lesz két-vagy háromhelyiséges, két-tűzelős forma.

Barabás Jenő: A magyar népi építkezés kutatói a német nacionalizmus szellemi terjeszkedésével helyezkedtek szembe. A tűzhely, a fejlődés kezdő szakaszaiban döntőbb jelentőségű, mint később.

Valló István: A településtudomány a falu együttesének vizsgálatára fordítja a figyelmet, ami ma különösen fontos.

Vámos Ferenc: Nem szabad elvont építészeti fogalmaknak alárendelni az etnográfiai feladatot. A tűzhely nem szólt bele a parasztház alakulásába.

Ortutay Gyula: Mondja ki a főbizottság a népi műemlékvédelem szervezett irányításának szükségességét, határozza el a tárgyalások megkezdését és a pénzügyi keret biztosítását. A házfejlődést a történeti társadalmi szempontok szerint kell vizsgálni. A népi műemlékek védelme a magyar falukép kialakulása szempontjából is szükséges.

Gunda Béla, A NÉPI ÉPÍTKEZÉS KUTATÁSÁNAK MÓDSZERE. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl. IV/3—4 (1954) 73—102.*

A népi építkezés kutatása elég későn kap helyet a néprajztudományban, nálunk csak a múlt század végén. A magyar típusoknak a német háztípusokkal való összevetése helytelen eredményekre vezetett. A típusok nem esnek össze a nyelvhatárokkal, hanem gazdasági és társadalmi körülmények szerint változóan alakulnak. A háztípusokat a gazdasági élettel, a tájjal való összefüggésben kell vizsgálni. Nem szabad csak morfológiai ismeretekre szorítkozni (alaprajz, tűzhely, tetőszerkezet). A terminológia, a régészet, a történettudomány, okleveles anyag új szempontokat adhat. A szláv Izba (egyosztatú kemencés helyiség) alakulása mutatja a házfejlődés útját, amit szerkezeti vizsgálatok, morfológiai egybevetések, archeológiai eredmények és a nyelvtudomány segítségével sikerült tisztázni. A puszta morfológiai vizsgálat elszakítja a házat a benne lakó embertől. Az építkezés lényege csak az emberrel összefüggésben ragadható meg. A népi építkezést össze kell kapcsolni a népelet megnyilatkozásaival.

Már Morgan észrevette a társadalmi szervezést és az építkezés közötti kapcsolatot. Eredményes vizsgálatok folytak a szlovák társas házak, a svájci ház kérdéseinek feltárására.

A lakóházat a gazdasági egységet alkotó más építményekkel együtt kell vizsgálni. Alakulása több ok következménye, döntőek a termelési mód megváltozásával alakuló társadalmi viszonyok. Az egyes formák kialakulását természeti adottságok kevésbé befolyásolják, viszont a családi szervezetnek formaalakító jelentősége van.

Hozzászólások:

Tálas István: Nagy súlyt kell helyezni a régészet és történettudomány eredményeinek felhasználására (pl. Bél Mátyás Tractatusa, az urabariumok, conscriptioik igen komoly források). A nagy művészeti stílusok csak elvétve jelentkeznek a parasztházakon, inkább a kapitalizálódással kapcsolatban. Főleg a jobbágyfelszabadulás után áll be változás a nagy stílusok átvételében.

Knieza István: A magyar nyelv szavai a házzal kapcsolatban azt mutatják, hogy a magyarság már ismert valamilyen házat ideérkezése előtt, ezt bővítette szláv hatás alatt, de bizánci és nyugati hatás is kimutatható a szavakban. Különben is sok szó, amit eddig szlávunk tartottunk, nem bizonyít feltétlenül szláv közvetítést.

Balogh István: A lakóházat és a társadalom gazdasági szerkezetét történeti kialakulásában kell vizsgálni. Figyelmet kell fordítani a telken álló egyéb épületekre is, valamint a hatósági építési szabályokra.

Gyöngyösi István, A 70 ÉVES OPERAHÁZ. *Művelt Nép V/28 (1954).*

Az Operaház építésének rövid ismertetése, a pályaterv, az első és harmadik megoldás illusztrációjával, Ybl arcképével és 1 fényképpel.

Heckenast Péter, SZÉKESFEHÉRVÁR TÖRTÉNETI VÁROSKÖZPONTJA. *Településtörténeti Közlemények (1954) 6. sz. 50—57. 2 metszettel, 9 fényképpel, 1 helyszínrajzzal, az István tér és Szabadság tér felmérései rajzával.*

Székesfehérvár fejlődéstörténete a római kortól István király bazilikáján át napjainkig. A vár maradványai, az újabb építkezések. A városközpont kialakulása s az egymáshoz kapcsolódó kis terek sora (István tér, Dóm tér, Szabadság tér, Romkert).

HETVENÉVES A MAGYAR OPERAHÁZ. *Szovjet Kultúra VI/9 (1954) 11—13. 8 képpel.*

A magyar operajátszás történetének rövid vázlata után az Operaház épületének és működésének ismertetése.

G. Horváth Zoltán, MŰEMLÉK VAGY CSÁKI SZALMÁJA? *Művelt Nép V/10 (1954). Képpel.*

Arany János geszti lakóházának elhanyagolt állapota.

Kaposvári Gyula, MEGYÉNK MŰEMLÉKEI. *Jászkunság I/2 (1954) 40.*

A tiszaderzsi XI. századi templomrom és a járási tanácsház (volt Magyar Király szálloda, építette Obermayer Lajos ácsmester, 1860) rövid ismertetése. — Csete Balázs két rajzával.

Kardos László, A MAGYAR FALU SZOCIALISTA FEJLŐDÉSÉNEK NÉPRAJZI KÉRDÉSEI. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl. V/1—4 (1954) 409—453.*

A magyar falu szocialista alakulásának vizsgált kérdései közé tartozik az új települések, az új faluépítkezések, a falusi házak kérdése, a házhasználat megváltozása, a ház belső átalakulása, a lakáskultúra emelkedése (424—428. l.). A népi viselet határozottan megváltozik. Ezt a népviselet megbecsülése lassíthatja. Helyes a népviselet értékes elemeit a könnyűiparban felhasználni. A paraszti művészi kultúrájának újjászülötése jelentős. A díszítő művészet színvonal, megbecsültsége emelkedett (429—432. l.).



Károlyi Zsigmond, A MAGYAR MŰSZAKI FELSZŐKÖTTATÁS TÖRTÉNETÉBŐL. II. Mérnöki Intézet (1782–1850). *Magyar Technika* IX/1 (1954) 53–56. 5 képpel.

Az első mérnökképző intézet felállítása 1782-ben és működésének vázlata, a jelentősebb tanárok szerepe.

Károlyi Zsigmond, A MAGYAR MŰSZAKI FELSZŐKÖTTATÁS TÖRTÉNETÉBŐL. III. A reformkor harca a Műegyetemért. *Magyar Technika* IX/2 (1954) 120–122.

A műegyetem felállításáért indult mozgalom alakulása, az 1836-ban történt első javaslatról. Az országgyűlés tervezete és a kormány elutasító válasza. Az ellenzék állásfoglalása a Műegyetem mellett. Kossuth a fogsága alatt családja számára gyűjtött 20 000 Ft-ot felajánlja a Műegyetem alapítására. Vállas Antal 1841-ben könyvet ad ki a Műegyetem érdekében. Kossuth 1843-ban a Ludovica üres épületének felhasználását javasolja. Végre 1844-ben, Pest városában ipartanodát létesítsenek. Széchenyi ezt a Szerviták telkén kívánta elhelyezni, de a terv megbukott, a primási hivatal ellenséges magatartása miatt.

Károlyi Zsigmond, A MAGYAR MŰSZAKI FELSZŐKÖTTATÁS TÖRTÉNETÉBŐL. IV. Az Ipartanoda. *Magyar Technika* IX/3 (1954) 187–189. 3 képpel.

Az Ipartanoda 1846 nov. 1-én nyílt meg az Egyetem épületének egyik szárnyában. Az első tanév a teljes csődöt mutatta. 1848-ban az ipartanodai hallgatóság a Műegyetemre átszervezést kívánja. Eötvös törvényjavaslatot készít elő a Műegyetemről, az 1849. évi költségvetésben költségekről is gondoskodik az épület megépítésére és felszerelésére. Kossuth Lapja építészeti akadémiát kíván. Az önkényuralom alatt az Ipartanodát eltávolítják Pestről. A Mérnöki Intézettel egyesítve Buda egyik félreeső zugában húzódik meg.

Kiss Károly, MÓRICZ ZSIGMOND SZÜLŐFALUJÁBAN. *Népművelés* I/5 (1954). 1 képpel.

Móricz Zsigmond szülőházáról, a műemlékké nyilvánított ház védelméről, Móricz emlékének megörökítéséről.

Kiszely Gyula, DIÓSGYŐR VASKOHÁSZATÁNAK TÖRTÉNETÉBŐL. A diósgyőri új vasgyár alapítása. *Kohászati Lapok* IX/11 (1954) 483–490.

Történeti visszpillantás a vasgyár alapítására építészeti adatokkal.

KÉTSZÁZÖTVENÉVES A SZAKCSI TEMPLOM. *A Kereszt* V/20 (1954) 5.

Rövid ismertetés.

Kóris Lajos, NÉGYSZÁZÉVES MISKOLCON A REFORMÁTUS EGYHÁZ. *Az Út* VII/47 (1954) 4.

Történeti adatok összeállítása.

Kovács György, SZOBRÁSZATI, DÍSZÍTŐ ÉS ÉPÍTŐ KÖVEINKRŐL. *Magyar Építőipar* III/6 (1954) 256–260.

Rövid szakszerű ismertetés az építészetben alkalmazott kövek műszaki követelményeiről, két táblázattal: a hazánkban gyakran használt külföldi kövekről és hazánk díszítő és szerkezeti célokra felhasználható közeitől, amely részletes adatokat tartalmaz a kövek lelőhelyére, tulajdonságaira, felhasználási lehetőségeire. Az illusztrációk között a jáki templom kapuzata, a győri székesegyház bejárata és a győri Mária-szobor talapzata az alkalmazott különböző kövek feltüntetésével.

Kovács Jenő, TERMÉNYFORGALOM A KŐSZEGI VÁRBAN. *Művelt Nép* V/38 (1954). 4 fényképpel.

Rövid beszámoló a kőszegi vár elhanyagolt állatáról.

KŐBEÁLMODOTT MÁRIA-HIMNUSZ. *A Kereszt* V/12 (1954) 5.

A főt templom méltatása, fennállásának százéves évfordulója alkalmából és a restaurálás ismertetése.

Kralovánszky Alán, A VISEGRÁDI ÁSATÁSOK. *Természet-Társadalom* CXIII/9 (1954) 536–539. 9 illusztrációval és 1 alaprajzzal.

Rövid összefoglalás a visegrádi ásatásokról és Mátyás-palota ismertetése.

Liang Sze Cseng, A KÍNAI ÉPÍTŐMŰVÉSZETRŐL. *Természet-Társadalom* CXIII/7 (1954) 435–436. 6 illusztrációval.

A kínai építészet rövid jellemzése.

Maglódi Magda, SÉTA A BUDAI VÁRBAN. *Természet-Társadalom* CXIII/10 (1954) 634–635.

Rövid ismertetés a várbeli házak múltjáról. — Maglódi Magda két rajzával.

Major Jenő—Valló István, A FALUVIZSGÁLATOK CÉLJA ÉS TARTALMA. *Településtudományi Közlemények* (1954) 6. sz. 13–15.

A faluvizsgálatok tisztázandó kérdései, a vizsgálatok rendszere és módja, a vizsgálatok tartalma. Kérdéscsoportok: a települések szerkezete, társadalom, népesség, természeti adottságok, gazdaság, közlekedés, organizmus, történeti vonatkozások, formai és esztétikai vizsgálatok, irodalom.

Major Máté, ÉPÍTŐMŰVÉSZETÜNK MÉRLEGE. *Művelt Nép* V/4 (1954).

A Magyar Építőművészek Szövetsége március 12–13. napján tartott konferenciájáról szóló beszámoló. A közpolitika építészettel való szakítás utáni félreértések, a haladó hagyományok kérdése. Szrogh György cseplő rendőrkapitányságának, Dávid Károly Népstadionjának, Pintér Béla téli cirkusz-tervének elemzése illusztrációk kapcsán.

Major Máté, BUDAPEST VÁROSRENDEZÉSI TERVEIRŐL. *Csillag* VIII/1 (1954) 121–125.

A Budapesti Városi Tanács és a Magyar Építőművészek Szövetsége által november 20–21-én rendezett vita ismertetése és a kialakult állásfoglalások bírálata. Egyöntetű vélemény elutasította a belső Erzsébet-városba tervezett óriási központi teret a rajta épült toronyházzal. Ugyanígy elutasították az Engels tér kijelölését a Nemzeti Színház számára, viszont egyetértettek a Nemzeti Könyvtár helyének a Petőfi-híd pesti hídfőjénél leendő kijelölésével. A városrendezési terv általában túl óvatos, és a jelenlegi körülményeket indokolatlanul szem előtt tartja (pl. a Keleti p. u. vagy az Óbudai hajógyár kitelepítése a város javára szolgálja). 50 év távlatára kellene, »utópisztikus« tervet készíteni. A közvetlenül megvalósuló terveknek nem szabad olyasmint tartalmaznia, ami ezzel ellentétben áll. A történeti múlt jellegzetes alkotásai megőrzendők akkor is, ha nem műre mekek. A budai Várban megmaradt valamí a XIV–XV. századnak a korabeli Nürnberggel vetekedő Budájából. A város fejlesztésében jelentős szerepet kell betölteni a helyes műemlékvédelemnek. De nem szabad megfelekedezni a szocialista jövő korlátlan lehetőségeiről.

Major Máté, ÉPÍTŐMŰVÉSZEINK KONFERENCIÁJA ELŐ. *Irodalmi Ujság* V/6 (1954). 3.

Az építőművészet elvi kérdéseiről.

Maksay László, NEMZETI FORMA AZ ÉPÍTÉSZETBEN. *Szovjet Kultúra* VI/5 (1954) 27–31. 10 képpel.

Az orosz építőművészet nemzeti hagyományai. A román és reneszánsz elemek orosz átfogalmazása. Fioravante munkássága Oroszországban. A népi faépítészet hatása. A Kreml Terem-palotájában a reneszánsz ékítményeket orosz népművészeti elemek váltják fel. A »moszkvai barokk«. Az orosz klasszicizmus sajátos-



ságai. Az eklekticizmus nem tudott a nemzeti hagyományokkal szemben érvényesülni. A népművészet tartotta fenn az orosz építészeti önállóságot. A szovjet építészeti jellemző vonásai. A szocialista realista építészeti, a középületek monumentalitása. A magasházak. A szovjet építészeti a nemzeti építészeti hagyományait fejleszti tovább.

Maron Ferenc, A PUSZTÍTÁS ÉS ÉPÍTÉS TÖRTÉNETE. A BUDAI VÁRBAN. *Művelt Nép* V/1 (1954) 30—31. 3 illusztrációval.

A budai vár múltjának rövid összefoglalása, az építészeti kialakulás vázolásával.

Maron Ferenc, ELTŰNT FALVAK NYOMÁBAN. *Művelt Nép* V/3 (1954) 26—27. 3 illusztrációval.

A középkori falvak kutatásáról és a feltárások eredményeiről szóló beszámoló. A Debrecen környéki falvak feltárása (Bánkegyház története). A középkori falunévek eredetének ismertetése. A középkori lakosság foglalkozásának és házainak nyomai. A Tiszalök közelében állott Raazon. Hunyadi »Újvárosa«: Balmazújváros. A jobbagyok nyomora a török háborúk alatt.

MEGALAKULT PÉCSETT A MŰEMLÉKVÉDELMEET ELLENŐRZŐ MŰVÉSZ-BIZOTTSÁG. *Művelt Nép* V/9 (1954). 3 fényképpel.

Rövid áttekintés Pécs múltjáról. »Ősi formájukban építik újjá a pécsi műemlék-házakat«.

Mendöl Tibor, A SZOCIALISTA TELEPÜLÉS-FÖLDRAJZ PROBLÉMÁI. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl.* V/1—4 (1954) 599—627.

A régi település-földrajz bírálata. A szocialista település-földrajz feladatai, elméleti kérdései, a település elemeinek együttes vizsgálata. A települések jellegzetes funkcióinak aránya. A település-morfológia mint a települések érzékelhető arculatának vizsgálata, az alaprajz, a telkek rendje, az építmények. A funkcionális és az arculati jelleg a természet-földrajzi környezethez viszonyul, az alap és felépítmények fejlődésének menetében. A település-földrajz a fejlődést nem feltétlenül maga tárja fel, de a történettudomány eredményeit ismernie kell és ki kell egészítenie. Főcél: a mai állapot elemzése, de nem öncél. Alapot teremt a településtervezés számára, amivel együtt településtudományként összefoglalható.

Merényi Ferenc, ÉPÍTÉSZ SZEMMEL OLASZORSZÁGBAN. *Új Március* IV/6—7 (1954) 100—105.

Beszámoló az építészhallgatók római nemzetközi konferenciájáról. Építészeti benyomások Rómában. Az új pályaudvar bírálata. A konferencián a küldöttek többsége arra a megállapításra jutott, hogy nemzeti hagyományokon alapuló korszerű építészeti csak szabad ország tud magának teremteni, s ezek a kérdések elválaszthatatlanok az ország gazdasági-társadalmi problémáitól. A magyar küldöttség előadta, hogyan kíséri meg építészetiünk a haladó nemzeti hagyományokon alapuló korszerű építészeti megteremtését. A társadalmi fejlődés egyes szakaszainak megfelelő korszakok egymásraépülnek, s nem másolni akarunk, hanem úgy alkotni, ahogy ők alkotnának, ha helyünkön volnának (A. Perret mondása). A tárgyalások és viták mindenesetre közelebb hoztak egymáshoz.

Az egyes nemzetek építészhallgatóinak helyzetét igen tanulságos volt szembeállítani. Rómában az élet igen drága, az idegenforgalom igen nagy. A Vatikán a korszerű technika legújabb vívmányaival igyekszik a közönségre hatni.

Méri István, BESZÁMOLÓ A TISZALÖK—RÁZOMPUSZTAI ÉS TÜRKEVE—MÓRICI ÁSATÁSOK EREDMÉNYEIRŐL. *Archeológiai Értesítő* LXXXI/2 (1954) 138—154. 5 helyszínrajzzal, 13 képes táblával.

A tiszalök—rázompusztai ásatásról szóló beszámoló (Arch. Ért. 1952) folytatása a Túrkeve—mórici ásatás eredményeiről, ahol egy középkori kun falu marad-

ványait sikerült meglepő gazdagságban feltárni. A Nagykunság elpusztult falvaira vonatkozó adatok összeállítása után Móric falu maradványainak részletes ismertetése következik, a templom és a házak építkezésének változatos nyomaival, kimutatható házalaprajzokkal és szerkezeti elemekkel, kemencemaradványokkal, s igen bő leletanyaggal a házak felszereléséből és szerszámkészletéből. Végül a jövő kutatások elvi és gyakorlati kérdéseinek összefoglalása.

Mészöly Gedeon, SZÓTÖRTÉNET — MUNKATÖRTÉNET. *Ethnográfia* LXV/1—2 (1954) 69—75.

Anonymus »Hymus uduor« kifejezése nem festett házat jelent, hanem vesszőből font falú épületet, amint ezt maga is földvárnak (castrum terreum) nevezi, a földfalas építkezés pedig gyakran alkalmaz vesszőfonásos falat vagy sövényt. A himes szó pedig a népr nyelvben ma is élő »him« szóból ered — himel szóképzésben — amely átfonást jelent, vesszők körülfonását. Ehhez hasonló eljárás lép fel azután a szövésnél, s innen ered a »himes« szó későbbi értelemváltozása. A »Hymus uduor« egy földsáncsal védett és vesszőből font sövény-nyel megerősített várat jelent.

MIKSZÁTH KÁLMÁN HÁZA HORPÁCSON. (sz. v.) *Művelt Nép* V/32 (1954). 2 fényképpel.

Mikszáth nemzeti ajándékképpen kapott birtokán kis klasszicizáló kastélyt építtetett magának, amely a fel-szabadulás óta romosodik, omladozik, ház és kert elhanyagolt. A Palóc-múzeum berendezett két szobát múzeumnak, de azóta nem törődik vele. A kultúrterem is üresen áll.

Mikszáth emlékét nem szabad így elhanyagolni, a községnek és a megyének figyelemmel kellene a kérdést kísérni.

Móricz Zsigmond, A VÁNDOR MEKKA FELÉ NÉZ. *Kohó* II/1 (1954) 35.

Rövid elmefuttatás Assisiben Miskolcra, múltjának tanulságairól, elmaradottságunk okairól.

A MŰEMLÉKEK ORSZÁGOS BIZOTTSÁGA... (sic!) *A Kereszt* V/21 (1954) 6.

A nagyvázsonyi kiskúti forrás és a kolostor helyre-állítása.

MŰEMLÉK VAGY ÓL? *Művelt Nép* V/24 (1954). 2 fényképpel.

Béres András múzeológus levele a nagykeréki kastély gondozatlan állapotáról és pusztulásáról.

A MŰEMLÉKVÉDELME ELMÉLETBEN ÉS GYAKORLATBAN. *Művelt Nép* V/30 (1954).

Dercsényi Dezső előző cikke kapcsán Farkas József nyíregyházi megyei könyvtáros levele a szabolcsi földvár és a vajai kastély pusztulással fenyegető állapotáról, a Megyei Könyvtár értékes könyveinek pusztulásáról egy dohos raktárban.

Nagy Emese, ADATOK ÁRPÁD-KORI MAGYAR KÖFARAGÁSUNK TECHNIKAI KÉRDÉSEIHEZ. *Archeológiai Értesítő* LXXXI/1 (1954) 60—64. 2 ábrával, 4 képes táblával.

A középkori kőfaragás módjára és eszközeire a XII—XIII. századi köleletek, főleg a pécsi faragványok sokoldalú felvilágosítást adnak, befejezetlen darabok a munka folyamatába is bepillantást engednek. Tatárjárás előtti kőfaragásunkra kevés adatunk van, a somogyvári és székesfehérvári faragványok a pécsiekkel mutatnak kapcsolatot, azonban a népoltár faragványai határozottan különálló csoportot alkotnak, amelyek valamivel korábbiak a többinél.

NAGY LAJOS KIRÁLY KEDVELT SZENTÉLYE. *Új Ember* X/5 (1954).

Márianosztra 600 éves jubileuma kapcsán a templom ismertetése.



A PANNÓNIAI ÓKERESZTÉNYSÉG KIVÁLÓ MŰVÉSZETI EMLÉKEI. *A Kereszt V/11 (1954) 4.*

Sopianae, Aquincum, Savaria emlékei, a lugioi üvegserleg.

Pénzes Balduin, EGYHÁZ ÉS VÉGVÁR. *Új Ember X/52 (1954).*

A tihanyi apátság története.

Perényi Imre, A FALUFEJLESZTÉSRŐL. *Településtudományi Közlemények (1954) 6. sz. 3—4.*

A falufejlesztés tudományos alapjai, a Városerépítési Tanszék előkészítő munkálatai, az eddigi falvak kialakulásának tanulmányai, a fejlődés követelményeinek megállapítása.

Pesold Ferenc, AHOL KOSSUTH SZÜLETETT. *Népművelés I/3 (1954) 7.*

Kossuth Lajos monoki szülőházának és benne levő emlékgyűjteménynek ismertetése és bírálata. Javaslat a gyűjtemény kibővítésére. A Kossuth-házat mindenki számára megközelíthetővé és Kossuth emlékét méltó módon megőrző múzeummá kell tenni.

A ház képével, a címlapon Kossuth Lajos arc-képével.

PETŐFI MISKOLCI »ÚTI LEVELE«. *Kohó II/1 (1954) 36.*

Petőfi 1847. július 8-i levele Miskolcra, a diósgyőri romokról és egy Szinyva völgyi barlangról.

Preisich Gábor, MIKÉP ALAKUL BUDAPEST LAKÁSERÉPÍTKEZÉSE. *Élet és Tudomány IX/24 (1954) 750—755. 7 képpel.*

A lakásépítés városfejlesztési és városképi szempontjai.

Rádai Ödön, ISMERETLEN MŰEMLEKEK NYOMÁBAN. *Idegenforgalmi Tájékoztató V/11—12 (1954) 10—11.*

»Nagykeszi« templomromja Gyepükaján mellett eddig az irodalomban nem ismert. Egyenes záródású szentély, felfele karcsúsodó torony, amelynek 3 emelete még áll. Építészeti tagozatok, stílushatározó elemek hiányoznak.

RESTAURÁLTÁK A TIHANYI ALTEPLOMOT. *A Kereszt V/2 (1954) 5.*

A restaurálás rövid ismertetése.

Román János, BODROGKÖZI TŰZ- ÉS VÍZVESZÉDELMEK. *Az Út VII/44 (1954) 4.*

Történeti adatok falvak és templomok pusztulásáról

A SÁLFÖLDI PÁLOSKOLOSTOR RESTAURÁLÁSA. *A Kereszt V/24 (1954) 2.*

Rövid hír a kutatásokról.

A SÁLYI HIEROGLIFÁKRÓL. *Művelt Nép V/29 (1954)*

Balázsfi Rezső festőművész közli, hogy Sály Borsod megyei községben régebben egy nagyszabású érdekes emlékművet látott, amelyen hieroglif-felirat volt. Érdekl, meg van-e még az emlék. — Az emlékmű rajzával.

SELMECBÁNYÁN MEGTALÁLTÁK AZ ÚJMASSAI ÓSKOHÓ EREDETI ÉPÍTÉSI TERVRAJZAIT. *Művelt Nép V/23 (1954).*

Rövid jelentés a helyreállított kohó képével.

Schleicher Aladár, AZ 1813-BAN ÉPÜLT ÉS 1952-BEN ÚJJAÉPÍTETT ÚJMASSAI NAGYOLVASZTÓ. *M. Tud. Akadémia Műsz. Tud. Oszt. Közl. XII/1—4 (1954) 403—411.*

Az újmassai nagyolvasztó részletes leírása, méretek megadásával, olvasztói termékek vegyi összetételével, gazdag forrásanyaggal.

4 fénykép és az újjáépített nagyolvasztó pontos műszaki felmérése.

Schleicher A., BEITRÄGE ZUR GESICHTE DES HÜTTENWESENS IN UNGARN. III. Die Wiederherstellung eines 1813. erbauten Hochofens. *Acta Technica VIII/3—4 (1954) 425—433.*

Az újmassai helyreállított kohó leírása, pontos méretek közlésével.

4 képpel, műszaki felmérési rajzzal.

Sinkó Ferenc, EGY OLTÁRSZEKRÉNY TITKA. *Új Ember X/20 (1954).*

A monoki »nagy kastély« (Andrássy István 1760-ban épült kastélya) Szent Kereszt kápolnájának leírása.

Sinkó Ferenc, AZ ELSŐ MAGYAR MÁRIA-TEPLOM NYOMÁBAN. *Új Ember X/41 (1954).*

Fehéregyháza kutatása Pomáz környékén és az 1950. évi leletek a lugi dűlőn. Az egykori Teleki-kastélyban egy reneszánsz pasztofórium töredéke is van, felirattal és 1519-es évszámmal.

A SOPRONI ORSOLYA TÉRI ISKOLA PINCÉJÉBEN FELTÁRT RÓMAIKORI FÜRDŐ MARADVÁNYAI. *Népművelés I/9 (1954) 31.*

Rövid hír áttekintő fényképpel.

Soproni Sándor, A VISEGRÁDI RÓMAI TÁBOR ÉS KÖZÉPKORI VÁR. *Archeológiai Értesítő LXXXI/1 (1954) 49—54. 1 alaprajzzal, 3 ábrával, 6 képes táblával.*

A visegrádi 1951—52. évi ásátások eredményeinek rövid ismertetése, amelynek során az ún. Sibrik dombon sikerült a visegrádi római tábor teljes alaprajzát feltárni, 9 torony maradványával. Ezt a tábort a középkorban átépítették és használták, amit a falmaradványok mellett nagyszámú X—XII. századi kerámiai töredék is bizonyít. A Visegrád civitasra vonatkozó legkorábbi adatok is arra mutatnak, hogy ez volt az első középkori vár, és Salamon fogsága helyéül is csak ez jöhet számításba. A tatárok pusztítása után IV. Béla már a fellegrvár helyén épít új várat.

Cs. Sós Ágnes, RAPPORT PRÉLIMINAIRE DES FOUILLES EXECUTÉES AUTOUR DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE ZALAVÁR. *Acta Archeologica IV/1—4 (1954) 267—274. 16 fényképpel.*

Az 1948 óta folyó ásátások rövid ismertetése, a sír leletek összefoglalásával. Egészében feltárára kerültek egy kis kápolna alapfalai, félkör alaprajzú apszissal, egyetlen kölelet egy oszlopmaradvány. Érdekes egy elásott faláda maradványa, egy agyagurnával.

Sós Aladár, ÉPÍTŐMŰVÉSZETÜNK HALADÓ HAGYOMÁNYAI. *Élet és Tudomány IX/11 (1954) 328—332. 10 képpel.*

A reformkorszak klasszicizmusa.

Soós Imre, DIÓSGYŐR VASKOHÁSZATÁNAK TÖRTÉNETÉBŐL. A DIÓSGYŐRI VASHÁMOR ALAPÍTÁSA. *Kohászati Lapok IX/8 (1954) 338.*

A diósgyőri vasgyár alapítása 1772-ben. Fazola Henrik munkásságának összefoglalása, a gyártás első időszaka. Az újmassai kohó építése 1811—1813-ban.

Az egri megyeháza két vasrácsának, az újmassai kohóromnak és az ómassai kohó maradványának képével.

A SZARVAS BOLDOGASSZONYTÓL — A HÉTKÁPOLNÁIG. *Új Ember X/12 (1954).*

A váci Hétkápolna története.

SZENT GELLÉRT NYOMDOKAIN. *Új Ember X/36 (1954).*

A kávai apátság és a diósi Szent Gellért-kápolna ismertetése.

TANÍTANAK MŰLTUNK EMLÉKEI. (A. J.) *Az Út VII/32 (1954) 4.*

Gyülekeztörténeti kiállítás a kecskeméti gyülekezetben a templom építésére vonatkozó adatokkal.



TÖRTÉNELMI SÉTA A BALATON KÖRÜL. *Művelt Nép* V/23 (1954). 5 fényképpel.

Rövid összefoglalás a Balaton-környék történeti értékeiről.

ÚJJÁÉPÍTETTÉK HUSZ JÁNOS KÁPOLNÁJÁT. *Evangelikus Élet* XVIII/15 (1954) 4.

Az 1391-ben alapított prágai ún. Betlehem kápolna újjáépítése. A kápolnát 1786-ban világi célokra vették igénybe, majd bérházzá alakították át, eredeti gótikus falait és néhány ablakát azonban sikerült feltalálni s ennek alapján a régi épületet visszaállítani.

ÚJ SAPKÁT KAP BRUNELLESCHI HÍRES KUPO-LÁJA. *Új Ember* X/35 (1954).

A firenzei dóm lanternájának újjáépítése.

VÁC — HÉTKÁPOLNA KEGYHELY. *A Kereszt* V/11 (1954) 4. 1 képpel.

Rövid történeti ismertetés.

A VÁCI SZÉKESEGYHÁZ. *A Kereszt* V/5 (1954). 5.

Rövid történeti ismertetés.

Vákár Tibor, DEBRECEN TELEPÜLÉSTÖRTÉNETE ÉS MŰEMLÉKEI. *Városépítési Szemle* I/1 (1954) 4—9. 4 metszettel, 3 településtörténeti térképpel, 7 fényképpel.

Debrecen településtörténete a középkortól, a település földrajzi adottságai, a városszerkezet alakulása, a tűzek pusztításai. A műemlékek mai helyzete, a városképi romlása. A civis-házak történeti fejlődésvonala.

Valentiny Károly, A VÁROSRENDEZÉS KÉRDÉSEI A MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE 1954. ÉVI KONFERENCIÁJA UTÁN. *Városépítési Szemle* I/1 (1954) 55—56.

A városépítészet haladása a szocialista városépítészet felé. A városépítészet fontossága. Az archaizáló komponálás vagy a teoretikus szerkesztés helyett a szocialista-realista módszer az egyetlen helyes út. A várostervezés művészi színvonala emelkedik. Teendők: a városépítészet közügyggyé emelése, az összvároskép és a belső városrészek igényes kialakítása, a tervek realizálása, a műszaki megoldáson túlmenő ismeretek elmélyítése.

Viator, VISEGRÁDI LEVÉL. *Evangelikus Élet* XVIII/43 (1954). 2.

Visegrád történeti emlékei.

Ybl Ervin, YBL MIKLÓS OPERAHÁZA. *Élet és Tudomány* XII/42 (1954) 1315—1319. 8 képpel.

Rövid építéstörténet és leírás.

Zákonyi Ferenc—Lipták Gábor, A BALATONVIDÉKI ROMVÁRAK VÉDELME. *Természet-Társadalom* CXIII/10 (1954) 593—595. 6 fényképpel a várak helyreállításáról.

A Balaton-vidék várépítkezésének rövid története, Csobánc és Szigliget várának, valamint a most folyó kutatásoknak ismertetésével.

Zákonyi Ferenc—Lipták Gábor, KINIZSI PÁL VÁRA. *Természet-Társadalom* CXIII/5 (1954) 298—299.

Az ún. nagyvárosnyi Kinizsi-toronynak, Vázsonykő várának története és a vármaradványok ismertetése. 6 illusztrációval.

Zolnai Béla, VÁROS-BELVÁROS. *Magyar Nyelvőr* LXXXIII/1—2 (1954) 90—92.

Amint a Megyer törzsnév jelöli utóbb az egész magyarságot, úgy jelöli a »város« (Stadt, cité, city) a belvárost, amely természetesen megerősített hely (Kolozsvárt Óvár).

Kiegészítés. 5—6. sz. 422.

### III.

#### VÁROSOK TÖRTÉNETE ÉS LEÍRÁSA

ÖSSZEFOGLALÓ MUNKA KÉSZÜL BUDAPEST FÖLDRAJZI VISZONYAIRÓL (M.—Sz.). *Földrajzi Közlemények* II/2 (1954) 173.

Négykötetes munka készül Budapest és környéke földrajzi viszonyairól. Az Akadémia Földrajztudományi Kutatócsoportja vette munkába a feladatot, amelyet 1956-ig kívánnak sajtó alá rendezni.

Az első kötet Budapest térképészeti feldolgozása a legrégebb térképektől kezdődőleg. Szerkeszti Borbély Andor. A második kötet a természeti viszonyokat tárgyalja, szerkeszti Pécsi Márton. A harmadik kötet a településföldrajz problémáit dolgozza fel, szerkeszti Mendöl Tibor. A negyedik kötet a gazdasági földrajz, szerkeszti Koch Ferenc.

Szabó István, DEBRECEN A TÖRTÉNELEMBEN. *Élet és Tudomány* IX/52 (1954) 1635—1639. 10 képpel.

Ráczalmási György, SOROK KESZTHELY TÖRTÉNETÉHEZ. *Tanácsok Lapja* V/5 (1954) 8—9. 6 képpel.

KAPUVÁR (H. I.). *Evangelikus Élet* XVIII/52 (1954) 3.

Történeti adatok Kapuvár múltjából az evangélikus egyházzal kapcsolatban.

Mendöl Tibor, MISKOLC, HAZÁNK MÁSODIK VÁROSA. *Élet és Tudomány* IX/30 (1954) 943—948. 12 képpel.

Szalkay Zoltán, NÓGRÁD MEGYE TÖRTÉNETÉNEK HALADÓ HAGYOMÁNYAI. *Palócföld* I/1 (1954) 16—21.

A megye rövid története a topográfiai vonatkozású adatokkal.

Mendöl Tibor, PÉCS. *Élet és Tudomány* IX/5 (1954) 143—148. 14 képpel.

Mendöl Tibor, SZEGED. *Élet és Tudomány* IX/18 (1954) 559—564. 14 képpel.

Kaposvári Gyula, SZOLNOK A NÉPEK ORSZÁG-ÚTJÁN. *Jászkunság* I/1 (1954) 32—36. 2 térképpel.

Zákonyi Ferenc—Lipták Gábor, A TIHANYI FÉLSZIGET. *Élet és Tudomány* IX/29 (1954) 912—916. 7 képpel.

### IV.

#### FESTÉSZET

AMIKOR JÓKAI MEGVÉDTE VERESCSAGIN FESTMÉNYEIT. *Művelt Nép* V/7 (1954). 2 illusztrációval.

Rövid emlékezés Verescsagin budapesti kiállításáról és Jókai állásfoglalásáról Verescsagin mellett.

ARANYBULIA KORABELI TEMPLOMBAN FÉL-EZERÉVES FALFESTMÉNYT TALÁLTAK. (d. zs.) *Művelt Nép* V/26 (1954). 1 fényképpel.

A nyírbélteki templomban feltárt új falkép ismertetése.

AZ ORSZÁGOS ZSIDÓ VALLÁSI ÉS TÖRTÉNELMI GYŰJTEMÉNY ÚJABB GYARAPODÁSAI, II. *Új Élet* X/4 (1954) 3.

Kéziratos Hagada a köpcsényi Chajjim ben Aser Ansel munkája, 1768-ból, a mester nevének feltüntetésével.

Bencze László, A VIDÉKI FESTŐK KÉRDÉSEIRŐL. (4 MISKOLCI FESTŐMŰVÉSZ KIÁLLÍTÁSA.) *Kohó* II/2. (1954) 40—44.

A vidéki képzőművészet kérdéseinek áttekintése. A vidék elmaradásának okai, megszüntetésének útja. Vidéki kiállítások. A miskolci kiállítás méltatása.



Bencze László, REPIN (FELJEGYZÉSEK A TRETYAKOV-KÉPTÁRBAN). *Csillag VIII/10 (1954) 1943—1960.*

Részletes elemzése Repin művészetének a Tretyakov-képtár anyaga alapján. Kiemelt művek: »A kurszki körmenet«, »Hajóvontatók«, »Zaporozsei kozákok«, »Kommünárok falánál«, »Rettenetes Iván megöli fiát«, »Akit nem vártak«, »Száműzött«, »Tolsztoj szánt«, Piszenszkij, Pirogov, Muszorgszkij, b. Delvih, Vitte, Tolsztoj arcképe, »A protodiákonus«.

A cikk végén válaszol Bernáth Aurél észrevételeire a szovjet művészet magyar értékeléséről (a *Csillag* 7. számában). Minden értékelésnek arra a megállapításra kell épülnie, hogy a szovjet képzőművészet alapján magasabbrendű, mert egy új korszak életét van hivatva tükrözni, s mert egy tisztultabb kor művészete.

Ismernünk kell azonban az orosz realistákat is, mert csak úgy kerülhetünk emberi közelségbe a szovjet művészethez, ha múltja felől közeledünk hozzá. Lehetővé kellene tenni, hogy minél több művész jusson ki tanulmányútra a Szovjetunióba, mert a festőt szeme győzi meg.

Ifjúságunk nevelésében honunk vezérlő eszméjének a kommunizmusnak kell alapelemmé lennie, s a kommunizmus eszméje eddig legerősebb hangon a szovjet művészetben hangzott el. Még útja elején tart, de ez az út — út a mi számunkra is.

Bernáth Aurél, BÉLAVÁR (RÉSZLET EGY KÉSZÜLŐ ÖNÉLETRAJZBÓL). *Csillag VIII/10 (1954) 1797—1807.*

Gyermekkori emlékezések a család villájáról a Balaton partján, amelyet atyja, dr. Bernáth Béla ügyvéd épített saját tervei szerint, magas négyszögletű toronnyal, korát megelőző lapos tetővel, teraszokkal. Atyja egyébként rajzolt is, egy festmény után készült litografiát másolt közel 20 esztendőig, aprólékos gondnal.

Bernáth Aurél, A KERESZTÚRI CSATA. *Csillag VIII/11 (1954) 2005—2018.*

A 10. számban megjelent önéletrajzi részlet (»Bélavár«) folytatása egy családi kirándulásról a Bélavárba, a család villájába.

Bernáth Aurél, KAPOSVÁRI ÉVEK — A KÉT RIPPL-RÓNAI. *Csillag VIII/3 (1954) 379—398.*

Részlet egy készülő önéletrajzból.

Kaposvári emlékek, Rippl Ödönnel való megismerkedése. Rippl Ödön képgyűjteménye, amelynek első szobájában Rippl-Rónai képek voltak (köztük egy szakállas férfiarcképet említ), a másikban franciák (Vuillard, Bonnard, Maillol, Knowles, Rodin). A negyedikben egy Munkácsy-vázlat. Rippl-Rónai akkor Kaposvárott élt, feleségével és Anellával. Gyümölcsösében egy kis műteremház állt. Rippl Ödön a gyűjteményt Rippl-Rónai-rajzokért és népművészeti tárgyakért csere útján gyűjtötte össze. Kaposvár még közönyös volt Rippl-Rónai művészetével szemben; a kedvenc festő Bacskay, egy száraz akadémikus festő, aki főleg krizantémumokat festett. Rippl-Rónai éppen akkor tért át a mozaikszerű képek festésére, amit a közönség nem akart megérteni. Bernáth Aurél mint írnok dolgozott Fleiner Mór ügyvédnél, s Fleiner Sári nevű leányáról festette első olajképét. Ezt Rippl Ödön bírálta meg először és nagyobb modernségre buzdította. Később Berlinbe került Bernáth és nehéz körülmények között egy ideig újságíró is volt.

Bottyán János, ÚJABB ADATOK KÖZÉPKORI TEMPLOMAINK FÁLFESTMÉNYEIRŐL. *Az Út VII 19 (1954). 3.*

Rövid áttekintés a ref. templomokban feltárt középkori falképekről.

Janine Bouissounouse, GEORGE SAND. *Irodalmi Újság VI/18 (1954) 4.*

Megemlékezés az író 150 éves évfordulójáról. Kapcsolata Liszttel, Liszt hatása George Sand politikai eszméire. — George Sand 2 rajzával Liszt Ferencről.

MAILTERFOLT A CÉZANNE-KÉPEN. *Művelt Nép V/33 (1954).*

Bokros László főiskolai hallgató levele arról, hogy a Szépművészeti Múzeum raktárában a francia festők művei igen elhanyagolt állapotban vannak. A raktárban folyó kőműves munka a képeken károkat okozott, így Lautrec, Renoir képén, a legsúlyosabbat pedig Cézanne képén, amelyen a malterfolt a festékréteget is megtámadta.

A CÉZANNE-KÉPRŐL. *Művelt Nép V/39 (1954).*

A Szépművészeti Múzeum válasza az előző levélre, amelyben közli, hogy a Cézanne-képen nincs malterfolt, csupán egy száraz, könnyen eltávolítható mézporfolt. A vált elváltozás magának Cézanne-nak keze nyoma. A Toulouse—Lautrec-kép üvege megrepedt, de ez a képnek nem árthat. Egyébként a képek a Külföldi Modern Képtár új állandó kiállításán még decemberben kiállításra kerülnek.

A szerkesztőség hozzáfűzött megjegyzése szerint a remekműveket mindenesetre nagyobb gondnal kellene kezelni.

DERKOVITS GYULA ÉLETÉBŐL. *Művelt Nép V/6 (1954).*

Részlet feljegyzéseiből és az özvegy emlékirataiból, 1919. március 21-ről, Derkovits résztvételéről a nyerges-újfalusi művésztelepen. Itt festi »Nagy fa alatt« c. művét a Tanácsköztársaságtól kapott palettáról. Kernstok buzdítja a munkára, viszont Rippl túlságos mérvű korrigálása a főiskolán kedvetlenné tette. — Arcképpel és 1 illusztrációval.

Derkovits Gyuláné, DERKOVITS ÉVEI. *Irodalmi Újság V/5 (1954) 8.*

Részletek Derkovitsné naplójából 1919, 1920, 1928, 1930, 1932, 1934, 1948. évekből. Adatok a Dózsa-kiklusról.

Dobai János, AZ OROSZ TÖRTÉNETI FESTÉSZET. *Természet-Társadalom CXIII/9 (1954) 556—559.* 4 illusztrációval.

Az orosz történeti festészet fejlődésének ismertetése a XVIII. század végétől Ugrjumov és Ivanov műveitől Verescsaginig, közben Brjullov, G. Repin, Szurikov működésének bővebb méltatása. Megemlíti, hogy Brjullov magyar történeti témát is akart megfesteni, »Endre meggyilkolása« c. művének vázlatát ismerjük.

Doby Tibor, LÉONARD DE VINCI ET LE COEUR. *Therapia Hungarica (1953) 3. sz. 3—7.*

Leonardo da Vinci kutatásainak és megállapításainak összefoglalása, nagy életrajzi táblázattal. Leonardo 3 rajza a szívről. Leonardo a szívről gipszöntvényt, majd üvegmodellt készített, a szív működésének vizsgálatára. Az öregkori véredény-változásokat megállapította és leírta.

Donázy Ferenc, A SZÁZESZTENDŐS FÖTVÖS-GIMNÁZIUM KRÓNIKÁJÁBÓL. *Köznevelés X/4 (1954) 81—82.*

Részletek az iskola történetéből, amely a tanulók szüleinek szavazása alapján az első magyar nyelvű reáliskola volt Pesten.

Közötte egy bizonyítvány-másolat Lieb-Munkácsy Mihály részére, 1864-ből, magyar, német nyelvből, történelem és földrajzból tett műveltség-vizsgájáról, melyben kielégítő eredményt ért el, »némi tanulmányozás



hozzájárulásával a még meglevő hiányokat pótolhatja». Német nyelvből inkább az érzés, mint a tudás terén áll.

1871-ben Munkácsy az iskola rajztermét használta műtermül, s itt keletkezett a »Tépcsésínálók« több vázlata s az »Éjjeli csavargók«.

Az iskola tanára volt Györök Leó.

Az iskola jeles építész-növendékei: Steindl, Alpár, Lechner Ödön, Petz, Schulek Frigyes és még számos mester.

EDDIG ISMERETLEN LEONARDO-KÉP. *Új Ember* X/44 (1954).

Egy csikágói gyűjteményben levő, Máriát a gyermekkel ábrázoló képről, régi tulajdonosa, egy francia építész közölte, hogy a képet mindig Leonardo művének tartották, és azt egyik őse kapta Medici Katalintól.

EGY FRANCIA TÁBORNOK ÖZVEGYE ISMERETLEN PAÁL LÁSZLÓ-KÉPET MUTATOTT BE A NAGY MAGYAR EMLÉKÜNNEPSÉGÉN. *Művelt Nép* V/10 (1954). 3 illusztrációval.

A barbizoni Paál László-émlékünnep ismertetése, amelyen Mme Crousse, aki gyermekkorában ismerte a festőt, egy ismeretlen Paál-képet mutatott be. A Paál-képek pusztulása a század elején a Nemzeti Szalonban. /Paál képeit Corot-képekként adták el Franciaországban, s így ma is érdemes kutatni művei után.

Ék Sándor, GONDOLATOK EGY SZOVJET FESTMÉNY KAPCSÁN A KÉPZŐMŰVÉSZET TÁRSADALOMALKITÓ SZEREPÉRŐL. *Szovjet Kultúra* VI/9 (1954) 24—25. 1 illusztrációval.

Sz. A. Grigorjev: »Visszatért« c. művének elemzése, az élet konfliktusainak megmutatása. A műalkotás tartalma és nevelő hatása. A szocialista-realista esztétikával kapcsolatos új erkölcs.

ELTŰNTNEK HITT LOTTO-KÉPET FEDEZTEK FEL A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM RAKTÁRÁBAN. *Művelt Nép* V/4 (1954).

Pigler Andor nyilatkozata Lorenzo Lotto »Az alvó Apollo«, a művészettörténetben elvesztettnek hitt művéről, amelyet a Szépművészeti Múzeum raktárában találtak fel. — A festmény illusztrációjával.

AZ EÖTVÖS-REÁLGIMNÁZIUM CENTENNÁRIS KIÁLLÍTÁSA. *Köznevelés* X/11 (1954) 154.

Az iskola százéves évfordulóján rendezett kiállítás ismertetése, amelyen a régi növendékek képzőművészeti alkotásait is összegyűjtötték. Szerepeltek Greguss Imre, Aggházy Gyula, László Fülöp, Magyar-Mannheime, Gusztáv, Strobentz Frigyes, Szemlér Mihály művei továbbá az építészek alkotásainak fényképei, különben a szobrászok művei. A volt tanítványok emléktárgyai egészítik ki a kiállítást.

Farkas András, NÓGRÁDI FESTŐK — NÓGRÁDI KÉPEK. *Palóc föld* I/1 (1954) 29—30.

Rövid ismertetés azokról a festőkről, akik Nógrád megyével kapcsolatban voltak (Mányoki, Benczur, Kubányi Lajos, Olgyai Ferenc, Glatz Oszkár, Martos Zsigmond, Feil Frigyes, Bóna Kovács Károly). — Egy képpel (Farkas Sándor műve).

Ferenczy Béni, NAGYBÁNYAI EMLÉKEIM (VÁZLAT). *Csillag* VIII/11 (1954) 2103—2111.

Fiatalkori emlékezések Nagybányára 1896-ból, amikor Ferenczy Károly az első »Hegyi beszéd«-et festette. A mű alakjainak modelljei mind Nagybányán éltek, amint hogy sok modellje volt Ferenczynek a városban, részben szívességből (Nussbaum, b. Voss, Tyverdjak), részben hivatásszerűen (Máncz János, Weil Éliás).

Ferenczy a »József« utáni nyáron kezd a napsütés festésével foglalkozni, ami miatt Rétilvel évekig tartó vitái voltak. Ferenczy különben atheistának vallotta magát, míg felesége »pantheista« volt. Ferenczyt nagyon bántotta, ha barátaiiban csalódott. Igen kellemetlenül

érintette Rippl-Rónai áskálódása a berlini magyar kiállításakor, ellene és Szinyei ellen, holott Berlinben Liebermann csak Szinyeit volt hajlandó elismerni. A művész-kávéházba csak Szinyeivel vagy Pórral járt billiárdozni, a könnyű tréfálkozásokban, ugratásokban nem vett részt.

Thorma távolabb állt tőle. Hollósy Thormával való összeveszése után átköltözött Técsőre, amely nehezebben volt megközelíthető, s így a tanítványok egy része Nagybányán maradt. Ezek felkérték Ferenczyt, Rétit, Thormát az iskola vezetésére.

A neoimpresszionisták elkedvetlenítették Ferenczyt, az ilyenek rajzához nem szólt hozzá. A tanítás egyébként teljesen szabad volt.

A nagybányai kolónia a világháború kitörésekor szűnt meg, régebbi belső ellentétek miatt.

Hollósy Simon bátyja még Simonnal is tehetségesebb festő volt (Interieurje a Szépművészeti Múzeumban).

Magyarországon az első művészeti »mozgalom«, amely egy maradi irányt támad, a nagybányaiak. Kezdetben a kortársak meghökkentek, kinevették. A Három királyokat annyira gúnyolták, a »zöld lovak« miatt, hogy Ferenczy elkedvetlenedve 50 forintért eladta egy Harácsék nevű műkereskedőnek. Általában nehéz körülmények között éltek a művészek, művészetük keveset hozott, műkereskedők csak a gicsöröknek voltak. Ferenczy szerint nem kell pénz ahhoz, hogy értékes dolgot alkossunk, »les meillieurs choses se font dans une cave«. A művész célja a mű, minden mást ennek alá kell rendelni.

INJEKCIÓS TÚKKEL EGY FEHÉRVÁRI TEMPLOM MENNYEZETÉN. *Új Ember* X/35 (1954).

A székesfehérvári cisztercita templom freskóinak restaurálása.

ISMERETLEN DERKOVITS-RAJZ (Sz. Z.). *Művelt Nép* V/38 (1954).

Derkovits az 1930. szept. 1-i munkástüntetésre nagy transzparenst készített a Dózsa-sorozat fametszeteiből, de az utolsó lapon ábrázolt Lőrinc pap helyett egy börtönéből kitérő rabot rajzolt, a transzparenst keveset, főleg az 1514-es évszámot írt, alá 193. -at, az utolsó szám nélkül. — A rajz illusztrációjával.

Kávássy Sándor, DUL, MIHÁLY ELÍTÉLTETÉSE. *Alföld* IV/4 (1954) 71—72.

Iványi Grünwald Béla »Dul Mihály elítéltetése« c. képéhez a témaadó Jókai-novella ismertetése. Dul Mihály egyébként történeti alak, házát 1686-ban egy török levágása miatt elkobozták. Rácz Jánost ugyanabban az évben elítélték a tanács gyalázása miatt.

KÉT ISMERETLEN MUNKÁCSY LEVELET.... *Művelt Nép* V/29 (1954).

A Művészettörténeti Intézet munkatársai Munkácsy Mihály két ismeretlen levelét találták meg, amelyeket Literáty Ödönhöz írt, az elsőt 1882-ben Párizsból, amelyben megköszöni meleg fogadtatását Munkácon, a másodikat pedig egy francia fürdőhelyről, amelyben bejelenti, hogy rövidesen Magyarországra érkezik a Golgota kiállítására.

KÖZÉPKORI HÉBER KÓDEX-TÖREDÉK ÚJVÁRÓL. *Új Élet* X/5 (1954) 2.

Bekötési táblából előkerült kéziratoss biblia-töredék, amelyet 1581-ben kötöttek be.

IÁTOGATÁS A LEGNAGYOBB MAGYAR KÖNYVNÉL (I—s A—I). *Új Ember* X/9 (1954).

A győri zsolozsmáskönyv ismertetése, 590 miniatura-képének méltatása.

LOMTÁRBÓL AZ OLTÁRRA. *Új Ember* X/35 (1954.)

A türjei, 1754-ben hozott Mária-szobor elkallódásának és feltalálásának története. Restaurálásáról uo. 32. sz.



Lyka Károly, A BALATONVIDÉK FESTŐI. *Élet és Tudomány* IX/29 (1954) 899—903. 6 képpel.

A Balaton képzőművészeti ábrázolásainak rövid áttekintése.

Magyar Ferenc, ERZSÉBETÜNK NYÍRSÉGI TEMPLOMÁBAN. *Új Ember* XI/48 (1954).

Az ófehértói templom Szent György-freskójának feltárása és Szent Erzsébet ábrázolása.

Major Ervin, EGY ISMERETLEN IFJÚKORI BACH-KÉP BUDAPESTEN? *Új Zenei Szemle* V/7—8 (1954) 49—50.

Egy budapesti zenész tulajdonában van egy olajfestésű arckép, amely német festő műve, 1705—1720 közötti időből és hasonlósága alapján J. S. Bach ifjúkori ábrázolásának tekinthető. A festmény generációk óta van Magyarországon. A Bach-családnak kétségtelenül voltak kapcsolatai hazánkkal. Ez a festmény lenne a harmadik ifjúkori Bach-kép, ezenkívül még csak két hiteles öregkori arcképe ismeretes.

A kép illusztrációjával.

Máriássy Judit, VALLOMÁS EGY KIÁLLÍTÁSRÓL (DERKOVITS GYULA EMLÉKKIÁLLÍTÁSA). *Irodalmi Újság* V/41 (1954) 9.

Hangulatos jegyzetek Derkovits képei előtt. — Önarcképének illusztrációjával.

Maron Ferenc, A KISKUN EZERMESTER. *Művelt Nép* V/37 (1954).

Rövid ismertetés a Kiskun Múzeum gondnokának és restaurátorának munkásságáról. A múzeumban kiállított kiskun-képmások között van annak a félegyházai parasztnak a képe, aki Jézus volt Munkácsy »Krisztus Pilátus előtt« c. képén. Ugyanő volt a »Honfoglalás«-on a hódoló népek követe. Ezért a félegyházaiak nehezteltek is Munkácsyra, miért festette őket másnak.

Maron Ferenc, OLASZORSZÁGI UTAZÁS. *Művelt Nép* V/19 (1954). 5 illusztrációval.

Beszélgetés Vedres Márkkal a velencei nemzetközi Biennale-ről, a szürrealista és haladó festményekről.

Mihályfi Ernő, »IGY JÖN A BOLDOGSÁG« (MOSZKVAI JEGYZETEK). *Művelt Nép* V/18 (1954).

Beszámoló a magyar küldöttség útjáról.

A moszkvai Puskin Múzeumról szóló részben: A gyűjteményben van Munkácsy Mihály »Éneklő férfi« c. műve, amely tanulmány a Mozart-kép egyik alakjáról. — A festmény reprodukciójával.

Németh Lajos, MEGJEGYZÉSEK RÉTI ISTVÁN »A NAGYBÁNYAI MŰVÉSZTELEP« C. KÖNYVÉHEZ. *Társadalmi Szemle* IX/11 (1954) 142—154.

Réti könyve művészettörténeti jelentőségű emlékek, élmények mellett érdekes művész-elemzéseket ad. Réti értékelése lényegében azonos a Szinyei Társaság Nagybánya-értékelésével. A nagybányai mozgalom legfőbb értékét etikai hatásában látja. A nagybányaiaknak köszönhető, hogy művészetünk nem süllyedt le az iparszerűségbe. További érdemük a szembenállás a természet-től elforduló irányokkal. A Nagybányaiak természet-szemlélete azonban erősen látványyszerű. Réti a vizuális tartalmat szembeállítja a tárgyi tartalommal. Nagybánya-értékelésében Ferenczyt tekinti a lényegét adó iránynak, Hollósy csak előkészítő, holott ő és Thorma jelentették a fejlődés igazi útját, a realizmus továbbfejlesztését. Ferenczy iránya hamarosan meg is békült, a hivatalos művészeti politikával, Hollósy viszont kitart amellett, hogy a Műcsarnok elleni harcot folytatni kell. Ez is hozzájárult Hollósy szakításához, aki nemzeti irányától nem tér el. A szocialista realizmushoz Hollósy iránya áll közelebb.

PICASSO VALLAURIS-BAN BEFEJEZTE A BÉKE TEMPLOMÁT. *A Kereszt* V/12 (1954) 2.

Picasso »Háború és béke« c. freskósorozatát a Vallauris-i régi kápolnában helyezték el. A mű most jelenik meg könyvalakban is.

Péter Imre, A VIDÉKEN ÉLŐ KÉPZŐMŰVÉSEK KIÁLLÍTÁSÁNAK Néhány TANULSÁGA. *Művelt Nép* V/39 (1954).

Az utóbbi időben a vidéki művészet komoly fejlődését tapasztalhatjuk. A vidéki művész közvetlenebb kapcsolatban van a tájjal, viszont nélkülözi a terméke-nyitő fővárosi légkört. Az együttműködés hasznos volna. Régen a vidéki művészi életben jelentős szerepet játszottak a rajztanárok, ma viszont a rajzoktatás nagyon csökkent. Kicsi a vidéken élő művészek száma, pedig a vidéki művészek előtt álló feladatok szaporodnak. Rájuk várna a népművészet felkutatása és irányítása is. El kell osztatni a művészek félelmét a vidéktől. A vidéki művészek kiállításának zsűrizését megnyugtatóan kell megoldani.

Rózsa György, MEGJEGYZÉSEK A MAGYAR TÖRTÉNETI IKONOGRÁFIA Néhány KÉRDÉSÉHEZ. *Folia Archeologica* VI (1954) 157. 10 képpel.

Egy Zrínyi Miklós arcképének vélt XVIII. századi festmény vizsgálata, amely nem Zrínyit ábrázolja, de magyarországi mű.

Kupeczky művei között hármat kapcsolatba hoztak I. Rákóczi Ferencel, azonban ez kimutathatóan téves. Peter Krafft 1816-ban festett képe 1951-ben került a Történeti Képcsarnokba. Egy a képhez készült tanulmány, egy Rahl-féle metszet és három másolat kapcsolódik hozzá a gyűjteményben. 1953-ban szerezte meg a Képcsarnok Lieder Frigyes arcképét, amely azonosítható Motesiczky Pál arcképével (ugyan-csak a Történeti Képcsarnokban).

Cs. Sebestyén Károly, A NÉPRAJZI MÚZEUM RAJZ-GYŰJTEMÉNYÉRŐL. *Néprajzi Múzeum Évkönyve*, XXXVI. Bp. 1954, 287—294.

A rajzgyűjtemény ismertetése. 10 000-nél több rajz van, ezek csoportosítása: gazdálkodás, pásztorkodás, halászat-vadászat, szobabútorzat, szerszámok, népviselet, kézimunkák, kismesterségek, háziszerszámok, népiélet, zene, gyermekjátékok, céhemlékek.

A művészek között szerepelnek: Aggházy Gy., Cserna K., Feszty Á., Garay Á., Hegedűs L., Hány Gy., Jantyik M., Kinnach L., Koszkol J., Nagy S., Pataky L., Pörge G., Roskovits I., Rubovics M., Vastagh Gy., Szemlér Mihály, Dörre T., Edvi Illés Á., Hende V., Juszko B., László Gy., Undi M., Xantus János, Herman Ottó, Jankó János.

Természetesen parasztrajzolók művei is vannak szép számmal, ugyanígy gyermekrajzok.

Scheiber Sándor, KÖZÉPKORI HÉBER KÓDEX-MARADVÁNYOK A KÖZPONTI PAPNEVELDE KÖNYVTÁRÁBAN. *Új Élet* XI/11 (1954) 3.

Könyvtárlábkól előkerült XIV. századi bibliatöredékek, XIII. századi törvény-kompendium, Talmud-részletek.

Scheiber Sándor, KÖZÉPKORI HÉBER KÉZIRAT-TÖREDEK A KÖSZEGI LEVÉLTÁRBAN. *Új Élet* XI/2 (1954) 3.

Egy XVII. századi könyvtárlábkól kikerült Tóratekercsrész, valószínűleg a XV. századból.

Sinkó Ferenc, VIZSOLY VALLOMÁSA. *Új Ember* XI/17 (1954).

A református templom középkori freskóinak ismertetése.



A SZÁZÖTVEN ÉVVEL EZELEŐTT SZÜLETETT GEORGE SAND FRANCIA ÍRÓNŐ ISMERETLEN RAJZAI. *Művelt Nép* V/19 (1954).

A párizsi Irodalomtörténeti Múzeum kiállításából George Sand 5 rajzának reprodukciójával. Köztük Chopin és Delacroix kettős arcképe.

Szelesi Zoltán, SZEGED FELSZABADULT KÉPZŐ-MŰVÉSZETÉRŐL. *Tiszatáj* VIII/3 (1954) 236—237.

Rövid beszámoló a szegedi kiállításokról és Szeged képzőművészeti életéről.

SZEMLÉR MIHÁLY KARIKATÚRÁJA. *Művelt Nép* V/32 (1954).

Szemlér Mihály karikatúrája egy belvárosi polgárházaspárról egy koldussal. A rajzot B. Supka Magdolna most fedezte fel a művész hagyatékában. — A karikatúra illusztrációjával.

Szendrei Zoltán, MŰTÖRTÉNETI EMLÉK NYÍR-BÉLTEKEN. *A Kereszt* V/21 (1954) 5.

Az újonnan feltárt falképek ismertetése.

SZENT ISTVÁN-KÉP A VATIKÁNBAN. *Új Ember* X./36. (1954).

Annibale Durante freskójának ismertetése a vatikáni könyvtár levéltári terméből, amely Szent István koronázását ábrázolja, barokk elgondolásban.

A SZENT SZÍV ELSŐ MAGYAR TISZTELŐI. *Új Ember* X/25 (1954).

Hajnal Mátyás 1629-ben 18 képpel megjelent könyvének és a budai Szt. Anna-templom Wagenschön-képének smertetése.

Szőnyi István, A FRESKÓFESTÉSZET. *Élet és Tudomány* IX/1 (1954) 16—19. 7 képpel.

Rövid technikai és művészettörténeti ismertetés.

Sztrelnyikov, B., LÁTOGATÓBAN PICASSÓNÁL. *Szovjet Kultúra* VI/9 (1954) 28. Egy fényképpel.

Rövid beszélgetés Picassóval. Vallauris-ban látható művei: A »Háború és béke« (freskó), »Az ember« (köztéri szobor), »A jövő anyja«. Kerámiai tervei.

Tyihomirov, A., HOLLÓSY SIMONRÓL, AZ ÚJ MAGYAR MŰVÉSZETÉRŐL, A MAGYAR-SZOVJET KULTURÁLIS KAPCSOLATOK ELMÉLYÍTÉSÉRŐL. *Művelt Nép* V/3 (1954) 6.

Tyihomirov nyilatkozata. Hollósyt ragyogó személyiségnek tartja, akinek meggyőződése, hogy a művészetben mindenekelőtt az ember a fontos. Azt hirdette, hogy az (1917. évi) forradalom utáni új világban a formalista művészet helyett új emberi tartalommal telített művészet keletkezhetik. Össze kellene gyűjteni műveit, különösen az »Apostol«-hoz készített kompozícióit, a Rákóczi-induló további vázlatait. Hollósy orosz tanítványai szerettel gondolnak rá. A mai magyar művészet sokat fejlődött mélységben és szélességben. Az új feladatok intenzív önképzést követelnek. A szocialista művészet a dolgozó népet szolgálja. A szovjet-magyar kulturális kapcsolatok kiépítése igen kívánatos. Nagyon figyelemreméltó a két évenként megrendezendő közös kiállítások eszméje, amelyek a békétábor művészetét egyesítenék.

ÚJ VAN DYCK-KÉP. *Új Ember* X/35 (1954).

Genovában felfedeztek egy »Pieta« képet, amelyet van Dyck 1620-ban készített, s bihetőleg magával vitt Genovába.

Varga Imre, A MŰVÉSZETI AGITÁCIÓ ÚJ ÚTJAI. *Művelt Nép* V/37 (1954).

Tanulságos vitát rendeztek a budapesti népművelők a művészeti agitációról. Az eddigi formák hatástalanok. A művészi tömegnevelő munka központjában a jövőben az ember álljon. A művészi agitáció érzelmileg mozgat

meg mindenkit, eddig azonban inkább az értelemre ható műfajokat alkalmaztak. Hatásosabbak a közvetett módon nevelő művészi alkotások. A művészet feladata a teljes ember nevelése.

Vayer Lajos, A MASOLINO—MASACCIO PROBLÉMA ÉS A RENESZÁNSZ KEZDETEI. *M. Tud. Akadémia Tdrs.-Tört. Tud. Oszt. Közl.* V/1—4. (1954) 347—372.

A Masolino—Masaccio-probléma a reneszánsz kultúra helyes értékelésének vitája. Masaccio életének hiteles rekonstrukciója szükséges a reneszánsz kezdeteinek tisztázásához. Az ő alakja azonban néhol összeolvad Masolinóéval. Kettőjük viszonya tisztázatlan. Mindkettejüket a kortársak sokra becsülték, utóbb azután értékelésük ingadozóvá vált. A magyar művészettörténet magyarországi tartózkodásával többször foglalkozott, és magyar vonatkozásokat próbált kimutatni egyes falképein. A San Clemente freskó-ciklusában tematikai együttest kell látni, a század vallási küzdelmeinek vitatott tárgyai jelennek meg, a Katalin-kép a huszita eretnkség megsemmisítésére emlékeztet, az Ambrus-legenda V. Márton megválasztására, a pápai hatalom egységének politikai programjára. Masolino programjának tervezője, Branda bíboros, ezeket a témákat tudatosan állítja össze. Általa behatolt az egyházi művészetbe a reneszánsz új áramlata, a témák világi vonatkozása.

Hozzászólások:

Kardos Tibor: A tárgyalt festmények történeti-társadalmi háttérének vizsgálatával együtt lehetett volna a szerkezeti és stíluslemeketi is vizsgáltni. Heródes lakomája véleménye szerint Ozorai Pipo udvarát ábrázolja. A vallásos tematika elvilágiasodása igen meggyőző. Masolino humanizmusa talán nem világos, de Masaccio határozottan az emberiségért küzd és a szenvedő népet ábrázolja. Masolinónak bizonyára volt hatása magyar földön. Ozorai Pipo Lippán kórházat állít, s talán Masolino itt freskókat is fest.

Pigler Andor: A freskó-ciklus egyházpolitikai vonatkozása igen meggyőző. Ebben a korban a valóság-keresés igen gyakori. A művész számára adott elméleti programról ugyancsak nem egyszer találunk adatot. Maga a Sixtus-kápolna oldalfalának freskó-sorozata is egyházpolitikai vonatkozású.

Genthon István: Masolino magyarországi működésének nyomai eltűntek. Általában a magyar falképek javarésze, úgy látszik, elpusztult, s elpusztultak a budai szárnyasoltárok is, amelyek jelentékenyek lehetnek. Ezért a legkisebb töredéket is fel kell kutatnunk, s a nagy magyar művészettörténetet iparművészeti emlékeink széleskörű bevonása nélkül nem lehet megírni. Sajnálatos, hogy az egyetemi ifjúság szívesebben foglalkozik a képzőművészettel, aminek magyarázata az is, hogy szakirodalmunk még adós a méltó iparművészeti monografiákkal.

Vayer Lajos: Válaszában vitatja a Heródes-freskónak azonosítását Pipo udvarával. Itt is fel kell kutatni az egész program magyarázatának nyitját.

Végvári Lajos, FESTÉSZETÜNK NÉHÁNY PROBLÉMÁJA. *Csillag* VIII/2 (1954) 279—289.

A IV. Képzőművészeti kiállításon fejlődés állapítható meg, de napjaink festészetéből a mondanivaló hiányzik. A műtörténész felelősen érzi magát a kortárs művészetéért és elszomorodik. Képzőművészeti életünkben eluralkodott az állami és szövetségi bürokrácia, a kritikák nem irányulnak tudatosan valamely cél felé. Az alkotásokból nem érezni a létrehozó átütő élményt, nem nyilatkozik meg a művészetnek létjogosultsága. A kiállítás azt mutatja, hogy a képzőművészet csak a lét pusztá dokumentálását tűzte volna ki célul, holott a nagy mesterek művei ennél többet mondanak.

A nagyméretű zsánerképek és történeti festmények rögtönzötteknek hatnak, nem vált vérükké a témának tanulmányok során át való tisztázása. A festők ma is



az impresszionizmus véletlenszerűségére törekednek, holott a kép eszmevilágának befejezettségére kellene törekedniök. A festők nem tekintik át az emberi élet jelen állapotát, és a jövő perspektíváit, őket csak a »szakma« érdekli, festői »kvalitások«-at keresnek. Képzőművész körökben ritkán esik szó irodalomról. Nem kell félni az irodalmias témától, csak arról van szó: a festők milyen részt vállalnak a vizualitás nyelvén az egész emberi világ felderítéséből. A portrékon az alakok egykedvűek, unalmasak, hiányzik az alak jellegzetességeinek feltárása. A jó arckép viszont segítség a jó életkép megalkotásánál. Domanovszky »Kultúrverseny előtt«, Konecsni »Rákóczi és Esze Tamás«, Szabó Vladimir: »Dózsa népe« c. műveinek elemzése tanulságos a fenti kérdések szempontjából.

Végvári Lajos, MUNKÁCSY TÉPÉSCSINÁLOK. C. FESTMÉNYÉRŐL. *Népművelés* I/2 (1954) 18—20.

A Tépéscsinálók mondanivalójának, típusalakításának, megfestésének széles elemzése. A Tépéscsinálók az a festmény, amelyben Munkácsy erényei, művészi eszméinek nagyszerűsége a legszemléletesebben nyilatkozik meg. Létrejöttét az 1870—1871-es német—francia háború eseményei illették. A kép tárgya Munkácsy fogalmazása szerint: »Hon-maradtak, vagyis asszonyok, gyermekek, sebesültek stb. tépést csinálnak a sebesültek számára, mialatt egy sebesült elbeszéli hadjáratbeli élményeit«. Történeti kép, főhős, színpadias mozdulatok, látványos elemek nélkül. Azt mutatja be, hogyan részese a nép a forradalomnak. A kép szereplői cselekvő személyiségek, általános emberi sajátságok hordozói, a magyar nép jellegzetes képviselői. Egyenletes megvilágítása felfokozza a szenvedélyesebb kitérőket. A Tépéscsinálókkal minden ízében demokratikus alkotást adott Munkácsy a magyar népnek.

A festmény reprodukciójával. A címlapon Munkácsy önarcképe.

Vince Gergely, EGY MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZ KÍNÁBAN. *Élet és Tudomány* IX/28 (1954) 879—884. 12 kép-pel.

Tanulmányútjának leírása.

DR. VÖLGYESSY FERENC GYŰJTEMÉNYÉNEK KIÁLLÍTÁSA ESZTERGOMBAN. *Művelt Nép* V/15 (1954). Két illusztrációval.

Dr. Völgyessy gyűjteményének ismertetése (Ferenczy, Rippl-Rónai, Szinyei Merse, Csontváry, Mednyánszky, Nagy Balogh, Gulácsy, Koszta, Tornyai, Rudnay, Kernstok, Vaszary, Bernáth, Szőnyi, Egry).

C. Wilhelmb Gizella, EGIDIUS SADELER MAGYAR ARCKÉPEI. *Folia Archeologica* VI (1954) 153—156. 3 képpel.

A XVII. századi prágai rézmetsző művei között 3 magyar arckép van: Báthory Zsigmond, Forgács Zsigmond és Thurzó György. Ábrázolásuk hűnek látszik.

XAVERI SZENT FERENC NYOMÁBAN. (K. GY.). *Új Ember* X/48 (1954).

A Fő utca és Pala utca sarkán álló ház kínai tárgyi domborművei és Xaveri Szent Ferenc kultusza.

## V.

### SZOBRASZAT

AZ ANDOCSI SZŰZ TITKA. *Új Ember* X/1 (1954).

Az 1520 tájáról származó Mária-szobor restaurálása.

A BALATONSZEMESI TEMPLOM KINCSE. (K.). *Új Ember* X/38 (1954).

A reneszánsz pasztofórium leírása.

Bacher Béla, AZ OROSZ SZOBRASZAT HALADÓ HAGYOMÁNYAI. *Természet—Társadalom* CXIII/5 (1954.) 288—291. 7 illusztrációval.

Az orosz szobrászat fejlődésének ismertetése I. Péter kezdeményezésétől kezdődően a múlt század végéig.

CSENGŐ ÉS KALAPÁCS. *Új Ember* X/4 (1954).

Az óbudai templom Borromei Károly-oltárának története.

AZ ELSŐ KOSSUTH-SZOBOR BUDAPESTEN. *Természet—Társadalom* XCIII/6 (1954) 368.

A Szabadság tér 5. sz. ház homlokzatának timpanonjában szoborcsoport áll, főalakja Kossuth Lajos, mellette a szabadságharc alakjai. Az elhelyezés állítólagos magyarázata.

Eröss István, A GYŐRI SZENT LÁSZLÓ HERMA IJESZTŐ ARCA. *Új Ember* X/48 (1954).

A szobor restaurálásának története, amely a zománcot az arcról eltávolította s azt fényesre csiszolta (1850-ben).

Fülep Lajos, IZÓS MIKLÓS. *M. Tud. Akadémia Társ.-Tört. Tud. Oszt. Közl.* IV/1—2. (1954) 27—33.

A Magyar Tudományos Akadémia II. osztályának 1953. április 27-i felolvasó ülésén tartott előadás vázlata. (Teljes szövege a Művészettörténeti Értesítőben.)

Izso értékelése, egybevetve a kor művészetével. Kiemelt művei: Almási Balogh Pál arcképe.

A táncoló figurák. (Ezek forradalmiak szobrászati gondolatukkal és az azt megtestesítő emberi habitussal, amely a szobrászatban először Izsonál jelenik meg.)

Csokonai-szobor Debrecenben (legjobb emlékművünk) A szobor első vázlata még ennél is megkapóbb, az igazi Csokonai eszmény megtestesítője. A vázlat megváltozásához legenda fűződik, amely azonban nem hiteles. A kész mű egymáshoz való viszonya még megoldandó probléma.

Izso jelentősége az, hogy megtanítja a művészettörténelmet, hogyan születik a művészet a valóságból. Egyben figyelmeztet, hogy mennyire elhanyagoltuk alapos történeti feltárását. Izso teremtette meg a magyar szobrászat hagyományát.

A GYŐRI KÁLVÁRIA. *Új Ember* X/14 (1954).

A Kálvária utcai Kálvária ismertetése.

HELYREÁLLÍJTÁK A GARAMSZENTBENEDEKI ÚRKOPORSÓT. *Új Ember* X (1954). 45.

Az esztergomi bazilikában folyó restaurálás ismertetése.

XII. KÁROLY SVÉD KIRÁLY EMLÉKTÁBLÁJA BUDAPESTEN. *Természet—Társadalom* CXIII/5. (1954) 306.

A »Tudományos érdekességek« rovat egy szakasza, mely a Váci utca és Irányi utca sarkán álló XII. Károly-emléktáblával kapcsolatban megállapítja, hogy a kérdéses adat valótlan, XII. Károly megállás nélkül haladt át Pesten.

923 ÉVES KERESZTELŐKÚT HÉDERVÁROTT. *Új Ember* X/5 (1954).

Hédervár község Nagyboldogasszony kápolnájában iratok segítségével felfedeztek egy vörösmárvány kereszt-kutat, mely — latin nyelvű, gótikus betűs felirata szerint — 1031-ben készült. Ezt a kereszt-kutat egy 1600-as évekből származó kézirat említi mint a magyarok megterésének idejéből származót.

Kisfaludi Stróbl Zsigmond, OKTÓBER ESZMÉI. *Szovjet Kultúra* IV/10 (1954) 1—2.

Személyes emlékezései az 1918—1919-es forradalomról. Az »Íjász« szobor. A felszabadulási emlékmű előkészületeiről. Újabb művei és tervei.



KÖZÖS IFJÚSÁG KÖTELEZ... Műteremlátogatáson Medgyessy Ferencnél (P.I.). *Művelt Nép* V/28 (1954).

Medgyessy Ferenc nyilatkozata a Madách Színház előtti terre készült »Táncosnő« c. szobrának elkészülte alkalmából. Megemlékezik Móricz Zsigmondról, aki cikket írt 1937-ben róla a Pesti Naplóban. »Magvető« c. szobrát lerajzoltatta vele s a rajzot egy folyóirat címlapján közölte. Még életében gipszbeöntötte Móricz kezét, majd a ravatalon lerajzolta és halotti maszkot csinált róla. — 3 illusztrációval, köztük: »Móricz Zsigmond a ravatalon«.

A LŐCSEI MÁRIA-OLTÁR RESTAURÁLÁSA BEFEJEZŐDÖTT. *A Kereszt* V/25 (1954) 5. 1 képpel.

A Szent Jakab-templom főoltárának ismertetése.

NÉGY SZÍNES RUHÁJÚ SZENT. *Új Ember* X/25 (1954).

A cinkotai templom színes barokk szobrainak restaurálása a Szépművészeti Múzeum restaurátori műhelyében.

Palla Á., EINE DARSTELLUNG DER GRAVIDITÄT AUS DEM XVI. JAHRHUNDERT. *Therapia Hungarica* (1954) IV. füz. 28—30. 5 képpel.

A budapesti Orvostörténeti Könyvtár elefántcsontszobrocskájának ismertetése, amely a XVI. század első évtizedeiből való és egy terhes asszonyt ábrázol. Szét-szedhető és az asszony belső szerveit mutatja, a méhben az embrióval. A belső szervek ábrázolása a kor orvosi tudásának felel meg. A szobrocska orvosi bemutatás céljaira készült.

Rózsa György, KARL, HENRIK ISMERETLEN LEVELEI. *Numizmatikai Közlemények* (1953—1954) 25—30.

A Kovachich Márton György tiszteletére vert érem készítése idejéből származó hat db levél, amelyben Karl a munka megkezdéséről, a hátlap és próbaveret elkészültéről, az előlap és mellkép befejezéséről, a verés megkezdéséről és menetéről számol be Kovachichnak. Karl mellképe 1813-ban készült. Az arckép hasonlóságát már a kortársak is dicsérték. A levelek sok adatot tartalmaznak az éremverés eljárására és részletesen leírják a verés menetét.

Scheiber Sándor, ZSIDÓK A PANNÓNIAI INTERCISA (MAI DUNAPENTELE-SZTÁLINVÁROS) HITKÖZSÉGBEN. *Új Élet* X/7 (1954)

2. Intercisai leletek és feliratok, amelyek zsidó neveket említenek.

Scheiber Sándor, TOVÁBBI HÉBER SÍRKÖVEK BUDÁN A TÖRÖK HÓDOLTSÁG IDEJÉBŐL. *Új Élet* X/12 (1954) 2.

Hat újabban előkerült és kiállított sírkő ismertetése, a XVII. századból.

Schleicher A., BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES HÜTTENWESENS IN UNGARN. IV. Die erste betriebsmässige Erzeugung des Tellurs. *Acta Technica* IX/1—2 (1954) 213—222.

A tellur magyar felfedezésű elem (Kitaibel) és első előállítás a magyar földön feltalált ércből Zalatnán (1879), majd gyári színvonalon Selmecen (1891) történt.

Az 1896. évi kiállításra egy emlékérmét öntöttek tellurból és egy 820 g-os öntvényt ki is állítottak (ez a legnagyobb tellurból készült érem). Az érem a Nemzeti Múzeum éremtárában van, felirata tölgy- és babérkoszorúban: »Nagyági Tellur«, a másik oldalon bányászkalapácsok körül: »Magy. Kir. Fémkohó Selmecbányán«.

Soós Gyula, MAGYAR SZOBRÁSZAT A XIX. SZÁZADBAN. *Természet — Társadalom* CXIII/4 (1954) 231—234.

A múlt század magyar szobrászatának fejlődése, Dunaiszky Lászlótól kezdődően, Ferenczy István működésének hosszabb méltatása. Izsó Miklós szerepe, Fadrusz János, Stróbl Alajos, Zala György alkotásai.

Illusztrációk: Ferenczy István, Izsó Miklós és Fadrusz János 2—2, Stróbl Alajos 1 művének fényképével.

B. Thomas Edit, KÉSŐRÓMAI MÁRVÁNY ASZTAL-LAP CSOPAKRÓL. *Folia Archeologica* VI (1954) 74—85. 1 térképpel, 1 illusztrációval.

Nagyméretű korakeresztény márványtál töredéke egy nyílazó vadász ábrázolásával. Az arianizmus terjedésével kapcsolatos keleti hatás terméke, amelyhez hasonló művek leginkább Egyiptomban kerültek elő.

Sebestyén György, IZSÓ MIKLÓS TÁNCOSAI. *Táncművészet* IV/10 (1954) 324—325.

Izsó Miklós terrakotta vázlatainak méltatása, táncbeli tartalom szempontjából is. — 2 képpel, az egyik a hátsó címlapon.

## VI.

### IPARMŰVÉSZET

R. Alföldi Mária, A RÁBAKOVÁCSI RÓMAI ÉKSZER-LELET. *Folia Archeologica* VI (1954) 62—73. 3 képtáblával.

Római aranylánc maradványa 3 hozzátartozó keretelt aranyéremmel, Valerianus képével. Valószínűleg helyi munka, bizonyára egy hivatalos jellegű dísz maradványa.

ATTILA ARANYKINCSEI UTÁN KUTATTAK OLASZORSZÁGBAN. *Természet — Társadalom* CXIII/6 (1954) 355.

Rövid hír Fontani professzor kutatásairól, az Adriai tenger észak-olaszországi partvidékén, amelyeket Attila állítólag ott maradt kincsei után indított. A velencei öbölben, a Laguna di Marano mélyén Attila korabeli érméket és épületmaradványokat találtak, az aranykincset azonban nem.

Bakó Ferenc, A TISZAIGARI CIGÁNYOK FÉM-MŰVÉSSÉGE. *Néprajzi Múzeum Évkönyve* XXXVI Bp. 1954 239—258. 11 ábrával.

A cigányok mai fémművességének ismertetése: rézöntés (csengő, buzogány, juhászkampó, fokos), hideg megmunkálás (csigacsinaló, pipaszurkáló), kovácsolás tűzzel (fúró, gyűrű, kés, bárd, fejsze, szénavágó, szénahúzó, lánc), kovácsolás hidegen (veder, serpenyő, tepsi, szappanfőző kanál, személtlapát, répareszelő, halászhorog). Az értékesítés módjai.

Baróti Géza, EGY NÉPMŰVÉSZ, AKI MÁR NEM LEHETETT IGAZÁN A NÉP MŰVÉSZE. *Népművelés* I/6 (1954) 8—9.

Homa János jánoshidai faragóművész életének rövid összefoglalása. A »Hegyi beszéd« szoborcsoport ismertetése, amely helyett eredetileg Dózsát akarta kifaragni. Szobrát községről községre vitte, részvétlenül, félreismerten. 1954-ben halt meg. — A »Hegyi beszéd« két képével.

Beke Albert—Magyar Vilmos, MAGYAR ÍRÓK ISMERETLEN LEVELEI DEBRECENBEN. *Építünk* V/2 (1954) 72—77.

Jókai Mór egy levele Komlóssy Artúrhoz 1904-ből, amelyben egy debreceni főköltő küldését köszöni meg. A főköltő felesége magyar ruhájához kellett volna (később érkezett meg), magyar jelmeze azonban így is »teljes elismerést vívott ki«.

Bencze József, KÉTSZÁZESZTENDŐS PATIKA. *Gyógyyszerész* IX/10 (1954) 190—191.

A szombathelyi Köztársaság téri gyógyszertár története, amelyet 1754-ben alapított Gutton György ugyanabban a házban, ahol ma van. Egy szekrényre való patika-üveg és öreg szerszám ma is őrzi a múltat.

Vas megyében már 1248-ban volt patika, éspedig Szemenyén (Scemenia) az ottani bencés rendházban.



A második patika Pápócon volt, gyógyfürdővel. Pápóc csigalépcsős harangtornya az Árpád-házi időkbeli való. Vas megyében a legrégibb patikák a körmendi, sárvári, városszalónaki, uraiújfalusi, nemesdömölki. Országos hírűvé lett a kőszegi, amelyet 1630-ban alapítottak. Berendezése ma az Iparművészeti Múzeumban van, óriási irattára az Orsz. Levéltárban. Körmenden már 1566-ban volt patika.

Vas megyében különben 1803-ban 13 patika volt, Szombathelyen azelőtt egy orvos és három sebész, a megyében még 2 orvos és 6 sebész. Kőszegen volt sebészmeisteri céh. Az első magyar főorvost 1762-ben választották, de Kőszeg már 30 évvel előbb szerződött orvost.

Béres András—Szabadfalvi József, FAZEKASMŰVÉSZET NÁDUDVARON. *Építünk III/2* (1954) 77—81. 3 rajzzal.

A nádudvari fazekasművészet rövid ismertetése. A nádudvariak fekete edényt készítenek. A XIX. sz. elején 95 mester dolgozik a községben. A szájhagyomány szerint már a törökök alatt is van fazekasművességük. A fazekasok 1820—1830 között alakítanak céhet. 48-ban önkéntes szakaszt állítanak ki. A fazekasok száma azután folyton csökken, ma már csak a Fazekas-család képviseli a mesterséget. A régi fekete cserepek hagyományát folytatja tovább, múzeumi tárgyakból vett tanulságok alapján. Régebben használati edényeket készítettek, ma ezek díszedénnyé váltak. Joliot Curie részére nagy bődön formájú vázát készített, amely Nádudvar történetét ábrázolta.

Csilléry Klára, 1778-BÓL SZÁRMAZÓ KAROSSZÉK, A NÉPRAJZI MÚZEUM ÚJONNAN RESTAURÁLT TÁRGYA. *Néprajzi Múzeum Évkönyve XXXVI. Bp. 1954, 295—296. 2 képpel.*

A felső festékréteg eltávolításával sikerült egy parasztkarosszék eredeti festését (évszámmal) feltárni. Díszítése határozottan reneszánsz jellegű.

Csilléry Klára, A NÉPRAJZI MÚZEUM ÚJ SZERZEMÉNYE, A KERCA SZOMORI ÁGY. *Néprajzi Múzeum Évkönyve XXXVI. Bp. 1954 71—86. 5 ábrával, 17 reprodukcióval.*

A kercaszomori ágy ismertetése kapcsán a középkori Magyarország területéről származó ácsolt ágy-ábrázolások összefoglalása. Az ácsolt ágy szerepe és jelentősége a középkori lakáskultúrában. Történeti kialakulása.

A kercaszomori ágy a bútorkészítés egyik fejlődési fokát örökíti meg, s kapcsolatokat mutat a magyar és európai kultúra között.

Dobrovits Aladár, 115 ÉVES A HERENDI PORCELÁNGYÁR. *Élet és Tudomány IX/27* (1954) 854—858. 9 képpel (a címlapon is).

A gyár munkásságának rövid ismertetése.

Domanovszky György, IPARMŰVÉSZETÜNK ÉRTÉKELÉSÉRŐL. *Csillag VIII/11* (1954) 2176—2182.

A moszkvai magyar iparművészeti kiállításnak négy hét alatt 92 000 látogatója volt, a megtartott vitán 9 elmélyült hozzászólás volt, azonban inkább részletkérdésekhez, s nem általános elvi dolgokhoz. Viszont elmélyülésük sokkal felelősségteljesebb, mint a magyar íróké, akik között pl. Veres Péter egyik cikkében a magyar iparművészetet egészében elítélte. Véleményében sok a tárgyi tévedés, helytelen megállapítás. A groteszk és torz nem olyan jellemző ma iparművésztünkben, mint Veres P. állítja. Úgy látszik, inkább a kirakati tárgyakra építette véleményét, amiért az iparművészek nem lehetnek felelősek.

Egyáltalán nem áll, hogy iparművészeink rontják a nép ízlését és nem kell őket a népművészet tanulmányozására inteni, megteszik régóta maguktól is. Másolni pedig egyáltalán nem szabad, hanem az új iparművészet útját kell megkeresniök.

Az iparművészek a felszabadulás után nehéz helyzet-

ben voltak, kevés hagyománnyal. A népművészettől kétségtelenül komoly értékeket kaptak, azonban ha az iparművészet csak a népművészetre támaszkodnék, ez éppen a népművészetre lenne káros és sorvasztó. A folyóiratoknak és a napisajtónak komolyan kellene végre az iparművészettel és iparművészekkel foglalkozni.

Domanovszky György, MAGYAR PÁSZTORMŰVÉSZET. *Élet és Tudomány IX/37* (1954) 1158—1161. 7 képpel.

Rövid ismertetés és méltatás.

Dul Erzsébet, A NÉPI DÍSZÍTŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁSOK NÉHÁNY TANULSÁGA. *Népművelés I/12* (1954) 35—37.

A népi díszítőművészet új feladatai.

AZ EGRI TANÁCSHÁZ MŰVÉSZI VASKAPUI. *Természet-Társadalom CXIII/5* (1954) 306.

A »Tudományos érdekességek« rovat egy szakaszában ismerteti a jelentős magyar kézművéstörténeti emléket és mesterének, Fazola Henriknek munkásságát. — A kapu képével.

EMLEKMŰZEUMOT RENDEZNEK BE FETTICK OTTÓ LAKÁSÁBAN. *Művelt Nép V/6* (1954). 4 illusztrációval.

Az Iparművészeti Múzeumnak ajándékozott nagyszabású szőnyeg-, üveg- és kerámiagyűjtemény rövid ismertetése.

Éri István, A KISVÁRDAI VÁR KÁLYHACSEMPÉI. *Folia Archeologica VI* (1954) 146—152. 3 képtáblával.

A kisvárdai vár területén előkerült kályhacsempék vizsgálata. Az anyag legnagyobb részét a XVII. századból való, egy helyen készült, azonosságot mutat a sárospataki vár egyes leleteivel. A műhely valószínűleg a közelben volt. Egy darabon 1632-es évszám van, díszítésük főleg növényi, kezdetlegesebb emberábrázolással.

AZ ESZTERGOMI FŐSZÉKESEGYHÁZ KINCSTÁRÁNAK NAGYÉRTÉKŰ ÖTVÖSMŰEMLÉKE A »LIP-SZANOTÉKA«. *Új Ember X/43* (1954). 43. sz.

Krajnyák Gábor előadása a Szent István Társulatban.

Ferenczy Béni, RÖVID ELŐADÁS A KÖNYVILLUSZTRÁLÁSRÓL. *Csillag VIII/6* (1954) 1098—1107.

Az illusztrálás történetének rövid összefoglalása. Az illusztrálás célja és jelentősége. A nagy illusztrátorok művei. A modern könyvillusztráció. A magyar illusztrált könyv a XX. század elején. Kiss József tárgyalása diszkutációs kötetének illusztrálásáról a nagybányai festőkkel (Hollósy, Ferenczy, Réti, Thorma, Grünwald), akikről kisült, hogy — nem ismerik Kiss József verseit. Az illusztrációk elkészültek, de az album a művek különböző technikája folytán nem lett egységes. Ferenczy Károly megfestette Kiss József arcképét is a könyv számára, de a mű Kiss Józsefnek nem tetszett, s így fényképét tétette a könyv élére.

A nagybányaiak egy év múlva Bródy Sándor »Ezüst kecske« c. kötetét illusztrálták, de ezt a könyvet még jobban elrontották a más modorú könyvdíszek.

Említést érdemelnek Kner, Tevan és az Ars Hungarica könyvei. A könyvillusztráció megszerettetésére könyvkiállításokat kellene rendszeresíteni.

Az illusztrátornak a legjellemzőbb részleteket kell kiragadnia a műből, a legnagyobb illusztrátorok azonban nem a »szakmabeliek«: Manet, Rembrandt, még Daumier is, aki lényegében nagy festő.

Haimann György, SZAKKÖNYVEINK ILLUSZTRÁCIÓJÁNAK KÉRDÉSÉHEZ. *Papír és Nyomdatechnika VI/12* (1954) 370—373.

A szépirodalmi könyvillusztráció mellett igen fontos a szakkönyvek illusztrálása. Ennek szemléltetőnek, pontosnak kell lennie és grafikai szintet kell képviselnie (pl. Barcsay Művészeti Anatómiájának rajzai). A fény-



kép-illusztációknál ügyelni kell a hamis retusra és arra, hogy ne vegyenek kliséről újabb klisé (mint pl. Markó Karoly monográfiájában). Az ismeretterjesztő irodalom illusztrálása különleges terület. — Képekkel.

Hegedüs Gyuláné, EGY HERENDI MŰVEZETŐ EMLÉKEZÉSEI. *Folia Archeologica VI* (1954) 183—188.

Ullrich Károly kerámiai szakmunkás önéletrajza, aki a herendi gyárban kezdett dolgozni, németországi tanulmányok után, 1897-ben. Majd vezette a hódmezővásárhelyi állami agyagipariskolát, utóbb önálló kerámiai műhelyt létesített Orosházán, később Zsibón. Egy ideig a Fischer-féle kerámiagyárban dolgozott, majd Sárospatakon alapít gyárat, amely 2 évig áll fenn. 1931-ben újra Herendre megy s ott dolgozik haláláig, 1951-ig.

HÉTSZÁZÉVES FAEDÉNYEK ÉS CIPŐK A BUDAI VÁR EGYIK KÜTJÁBAN. *Művelt Nép V/4* (1954).

A Dísz téren feltárt kút XIII—XIV. századi leleteinek rövid ismertetése.

Holl Imre, A VISEGRÁDI PALOTA KÁPOLNÁJÁNAK PADOZATA. *Archeológiai Értesítő LXXXI/2* (1954) 192—196.

A visegrádi palota kápolnájában feltárt, díszített téglapadló téglatípusainak ismertetése és külföldi párhuzamai, az egyes típusok rajzával, a kápolnának az egyes típusok helyét feltüntető alaprajzával és 4 fényképtáblával.

Huszár Lajos, KIADATLAN KÖZÉPKORI MAGYAR PÉNZEK. *Folia Archeologica VI* (1954) 115—122.

Tíz eddig nem ismertett közepkori pénz leírása, Szent István, III. András, Károly Róbert, Nagy Lajos, Zsigmond, Hunyadi János, V. László és János király idejéből. A pénzek képével.

Juhász László, BEVEZETÉS A BÚTORMŰVÉSZET ÉS LAKÁSKULTÚRÁRÓL SZÓLÓ CIKKSOROZATHOZ. *Faipar IV/11* (1954) 328—329.

A cikksorozat a magyar bútóripár múltját fogja ismertetni, a régi magyar asztalosok hagyományteremtő munkásságát. A magyar bútorművészet múltját Szabolcsi Hedvig dolgozza fel, az utolsó 50 évet Kaesz Gyula, a bútórfarmákat meghatározó tényezőket Juhász László. Ezenkívül műtörténeti szakkérdéseket dolgoznak fel Koós Judit, Sternegg Mária, K. Csilléri Klára.

Kádár Zoltán, DEBRECEN A NYOMDAMŰVÉSZET ÜTTÖRŐ VÁROSA. *Élet és Tudomány IX/52* (1954) 1658—1661. 6 képpel.

A debreceni nyomdák története és működése.

N. Kakuk Zsuzsa, OSZMÁN-TÖRÖK EREDETŰ KELME- ÉS RUHANEVEK A MAGYARBAN. *Magyar Nyelv L/1—2* (1954) 76—83.

Az átvételeknél a balkáni szláv nyelvek játszottak közvetítő szerepet. Ilyen átvételek: a »muszuly«, »bagdat« kelmenév, »kürdi«, »tesztemény« (hímzett kendő), »mahraman« (selyem-brokát) »pacsmag« (női lábbeli).

Kalmár János, MAGYAR HUSZÁRSARKANTYÚK A XVI. SZÁZAD DEREKÁRÓL. *Archeológiai Értesítő LXXXI/1* (1954) 64—67. 4 képes táblával.

A XVI. századi huszártornák huszárai a magyar huszár külsőségeit másolták, és még az arcon is magyaros vonásokat hordó vasárlarcot viseltek. A huszártornák fegyverzetének jellegzetes része a sarkantyú, amely a leginkább hangsúlyozta a huszárszelleget. Ilyen sarkantyúból bő emlékeanyag van Egerben, Debrecenben, Kiskunfélegyházán, valamint több példány a Nemzeti Múzeum Történeti Osztályán. A hatalmas sarkantyút hordó huszár ábrázolását megtaláljuk egy, a füleki várból származó csempén, egy XVI. századi szablya hüvelyén. A sarkantyú a század végére azután kisebbé válik.

H. Kerecsényi Edit, VILÁGÍTÁSI MÓDOK ÉS ESZKÖZÖK KOMÁRVÁROSBAN. *Néprajzi Múzeum Évkönyve XXXVI Bp. 1954* 201—214. 38 ábra.

A világítási módok ismertetése a gyertyatartók és lámpaformák bemutatásával.

Kéki Béla, A KÖNYV TÖRTÉNETÉBŐL. A FAMETSZET MINT A KÖNYVILLUSZTRÁLÁS ESZKÖZE. *Könyvtáros IV/11* (1954) 8—11. 8 képpel.

A fametszet fejlődésének története, az ősnymtatványok illusztrációitól. Dürer, Cranach, Holbein, Urs Graf fametszetei.

Koczkár Ernő, HEREND ÚJÍTÓI. *Újítók Lapja VI/22* (1954) 10.

A porcelán-termeléssel kapcsolatos újítói javaslatok. A gyár megbecsüli a hagyományokat, ma mintegy 17 000 formával és 1000 dekorral rendelkezik. 1953-ban 96 újítást nyújtottak be, ebből elfogadtak 85-öt. 1954-ben 48 újítás volt, nagyrészt minőségjavító jellegű. Pontosabb újítások: a hazai összeállítású máz, modellek praktikus öntése, a »Csikós« szobor megbízható formálása, tárgyak elhelyezése a kemencében, nagy tálak mázazása, új fehér email-festék, új kemenceépítés stb. A porcelán nemesítő ipar, 1 kg elektroporcelán ára 10 Ft, 1 kg herendi műtárgy értéke 200 Ft. A kemencék hasznos térfogatát 25%-kal növelték, a termelést a munkáslétszám emelése nélkül 10%-kal.

ifj. Kodolányi János, AZ ORMÁNYSÁG MŰVÉSZETE *Élet és Tudomány IX/35* (1954) 1098—1101. 6 képpel

Rövid ismertetés.

Koós Judit, BÚTOROK A MAGYAR MŰLTBŐL. *Élet és Tudomány IX/25* (1954) 790—793. 5 képpel.

A magyar bútortelődés rövid vázlata.

Koós Judit, KOZMA LAJOS (1884—1948) NÉHÁNY BÚTORTERVE. *Faipar IV/12* (1954) 364—370.

Kozma Lajos bútortervezői tevékenységének ismertetése. Célja volt az ismeretlen »Mindenki« számára jó, olcsó és szép holmikat termelni. Pályafutásának állomásai: a Lajta Béla mellett alkotott interieur-ök, a Kozma-barokk (a 20-as években). A 30-as években jut el egy egyszerűbb, gyakorlatibb lakáskultúrához. Egyes bútortervei korunk ízlését és szükségleteit tükrözik, kényelmes, használható ülőbútorok, ésszerű, simavonalú szekrények, író- és varrógasztalok, fejleszthető könyvespolcok gyakorlatiasan illeszkednek be a kislakások bútortárába. — 17 bútortervvel és műveire vonatkozó irodalom jegyzékével.

Koós Judit, RÉGI EMBEREK, RÉGI BÚTOROK. *Élet és Tudomány IX/12* (1954) 372—375. 7 képpel.

A bútortílusok rövid ismertetése.

Koós Judit, RÉGI MAGYAR TISZAFABÚTOROK. *Faipar IV/8* (1954) 230—234.

A tiszafa (*taxus baccata*) Magyarországon a XVII—XVIII. században kedvelt fa, helységnevek tanúskodnak nagy elterjedtségéről. Bútor céljára először 1809-ben használja Justh késmárki asztalos. Írószekrényére nevét és készítői idejét is felírta. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében több fiókos szekrény (1810, ill. 1790—1800), írópolc (1820), céhláda (XIX. sz. eleje), gyermekjáték szekrényke (1811-es berakott évszámmal), patikaszekrény (1790—1810) és mérőléc (1784-es faragott évszámmal) van tiszafából. — A tárgyalt bútorok képével.

Kravcsenko K., A SZOVJET KÖNYVILLUSZTRÁCIÓ. *Szovjet Kultúra VI/12* (1954) 28—30. 9 illusztrációval.

A szovjet könyvgrafika rövid ismertetése.



Kresz Mária, ÉVSZÁMOS HÓDMEZŐVÁSÁRHELYI CSERÉPEDÉNYEK A NÉPRAJZI MÚZEUMBAN. *Néprajzi Múzeum Évkönyve XXXVI. Bp. 1954, 127—147. 40 fényképpel.*

A Néprajzi Múzeum gyűjteményében levő anyag ismertetése. A több mint ezer darabból álló anyagban kb. 260 az évszámmal ellátott. A butellák nagy része évszamos, főleg a XIX. század második feléből. A könyv-alakú butellák közül az első 1848-ban készült, a legkésőbbi 1899-ben. Egyéb kedvelt formák: emberalakú butella, kulacs, mihók kancsó, butykos, bödön, tintatartó, fésűtartó, szűrő. A legkorábbi edény egy csali kancsó 1798-ból. A legutolsók 1900 utánról valók. Az ismert mesternevek áttekintése fejezi be a feldolgozást.

Lengyel Györgyi, FAZEKAS ISTVÁN, A NÁDUDVARI FEKETE EDÉNY MESTERE. *Népművelés I/3 (1954) 33. 2 képpel.*

A helyi cserépedény készítés hagyományait felelevenítő Fazekas István, nádudvari népművész munkásságának ismertetése.

Makkai László, I. RÁKÓCZI GYÖRGY TŰZÉRSÉGÉNEK TÖRTÉNETÉHEZ. *Hadtörténelmi Közlemények I/2 (1954) 110—135.*

A tűzérség fejlődése I. Rákóczi György alatt. A sárospataki ágyúöntő műhelyt I. Rákóczi György építi ki állandó jelleggel. A műhelyben öntött ágyúk ismeretese. Az erdélyi ágyúöntőket Gyulafehérvárra koncentrálták.

Sárospatakon J. G. Salzbrunn nagyszabedényi ágyúöntő dolgozik 1631-től. Számos általa öntött ágyú szerepel a várleltárakban. 1641-ben Salzbrunn halála után újabb lendület indul az ágyúöntésben, Sárospatakon H. Hohlte, Gyulafehérváron A. Uten vezetésével. A bevált »madaras« ágyúk öntését folytatják. 1648 után nincs adat az ágyúöntésre. I. Rákóczi György többszáz különböző ágyút öntetett, mintegy 900 000 Ft költséggel. Tűzérsege 60—70 főre ment, nagyrészt idegenek, de hazai utánpótlást is igyekszik nevelni. A fogarasi pattantyúsok komoly harci sikereket értek el.

3 képpel, továbbá az Okmánytárban (245—259):

1. A fogarasi vár leltárának tűzérsegi vonatkozású részletei (magyar nyelvű) 1632-ből.

2. A nagykállói salétromfőző ház leltára (magyar nyelvű) 1646-ból.

3. H. Liders ágyúöntő levelezése (magyar nyelvű), 1647.

4. Fejedelmi utasítás a fogarasi udvarbíróknak.

5. A fogarasi pattantyúsok szabályzatának tervezete.

6. A fogarasi tűzérsegi kapitány előterjesztése a tűzerek fizetéséről és minősítéséről.

Manga János, A PALÓC FAFARAGÁS. *Élet és Tudomány IX/45 (1954) 1411—1414. 11 képpel.*

Rövid ismertetés.

Mihalik Sándor, A MAGYAR PORCELÁNGYÁRTÁS KEZDETEI. *Folia Archeologica VI (1954) 168—182.*

A XIX. század elején Magyarországon több helyen kísérletek történnének a porcelángyártás meghonosítására. A Telkibánya közelében feltalált kaolin magára hívta Brezenheim Ferdinánd regéci herceg figyelmét és meg alapítja a regéci porcelángyárat 1823—1831 között. 1829-től Hüttner Mátyás a gyár igazgatója.

A gyártás fellendülése nyomon követhető az elszámolásokról. Brezenheim Angliából mintaedényeket hozat, Sziciliából pedig régi etruszk edényeket a regéci porcelán változatosabbá tételére.

Nékám Lajosné, ÜVEGBŐL KÉSZÜLT HAZAI PATIKAEDÉNYEK. *Gyógyszerész IX/2 (1954) 33—34. 6 képpel.*

A cikk II. része (I. rész nem 1954-ben jelent meg.)

Gyógyszeres üveg már a középkorban is készült. Ásatásokkor kerültek elő körte alakú üvegek. A XVII. századból van a Gyógyszerészeti Múzeumban egy üveg. A rohonci patika leltárában szerepelnek üvegedények

(1635). A csiszolt kristályüveg a XVII. század végén jelenik meg. A székesfehérvári jezsuita patika üvegedényei hasábformájúak. A XVIII. században a gyógyszerári üvegeket nagyrészt a hazai üveghuták készítették (Városlőd teljesítő képessége évi 200 tucat. Ilyen üvegedény sok maradt fenn. A század végén a porcelán utánzására tejüveg edények is készültek talpas kehely alakban.) A debreceni »Arany egyszarvú« üvegedényei 1773-ból. (Az üveget később égszínkékre vagy kobaltkékre festették.) Új formák lépnek fel (talpas, tojás- vagy orsó alak). Régi üvegedények kerültek elő a Papnövelde utcai Oroszlán patikából.

Németh Béla, WARTHA VINCE (1844—1914). *Építőanyag VI/7 (1954) 241—244.*

Rövid megemlékezés Wartha Vincéről, az agyagiparral kapcsolatos munkásságának részletes ismertetésével. Nagy gyűjteménye volt magyar és külföldi agyagipari tárgyakból. Vizsgálatai vetették meg a magyar coizingyártás alapjait, s külföldi példák nyomán sikerült egy teljesen újszerű eljárást felfedeznie. Művészi kérdésekben is nagy segítségére volt a Zsolnay-gyárnak, ő próbálta ki az új mázakat s javasolta pirograniton való alkalmazásukat. Több új aranyfényű ezüsfestéket is összeállított. Egyik tanítványa, Korach professzor kap megbízást a faenzai Kerámiai Intézet megszervezésére, úgy hogy Wartha olasz iskolájáról is beszélhetünk. Iskolájának lényege: a műszaki és gyakorlati oktatás egysége és a művészet szoros kapcsolata a tudomány és ipar fejlődésével.

Radnóti Aladár, TREBONIANUS GALLUS EZÜSTLEMEZ MELLKÉPE. *Folia Archeologica VI (1954) 49—61. 17 képpel.*

Ezüst mellkép, amelyet egy teljesen összenyomott ezüzt lemezből restauráltak. A III. század közepéről való, és Trebonianus Gallus császárt ábrázolja, provinciális készítmény, valószínűleg hadijelen alkalmazott császárképmás.

Schmelcz Kornél, A MENÓRA MINT A ZSIDÓSÁG JELKÉPE. *Új Élet X/12 (1954).*

A hétkarú gyertyatartó ábrázolásának elterjedtsége a római művészetben, a magyarországi leletek felmérésével.

Sümeghy Vera, A HERENDI PORCELÁN. *Építőanyag VI/11 (1954) 393—399.*

A herendi porcelángyár rövid története. 7 illusztrációval a kiemelkedő porcelán tárgyakról.

Szabadfalvi József, A DEBRECENI MÉZESKALÁCS. *Alföld V/4 (1954) 66—71.*

Egy meglevő és 1955-ben megjelenő nagyobb tanulmány részlete, amely a debreceni mézeskalácsos cég történetével foglalkozik, a mesterséget díszítő művészeti szempontból értékeli.

A cikkben a debreceni mézeskalács eredetét tárgyalja. A cég 1713-ban alakul. A debreceni mézeskalács díszítése igen jellegzetes, legismertebb a debreceni tányér. A mézeskalácsos mesterség magyarrá válásában nagy szerepe van Debrecennek. Gyakori díszítő elemük a Kossuth-címer. A formákat a mesterek maguk faragták.

Ma csak egy mester tud fomát faragni. Van egy kerek tányérforma Csokonai egykorú mellképével.

A pusztuló mézeskalácsos ipart meg kell menteni, mert pótolhatatlan értékek szállnak vele sírba.

Szabó T. Attila, ÖTVÖS CÉHEK LEVELEI A XVI. SZÁZADBÓL. *Magyar Nyelv L/3—4 (1954) 490—492.*

A nagyváradai ötvös cég levele 1563-ból a kolozsvári ötvösökhöz, a váradai ötvös cég címerpecsétjével, továbbá a debreceni ötvös cég levele a kolozsvári ötvösökhöz Debrecen, Kolozsvár és Nagyvárad ötvöseinek egységes eljárása ügyében, 1590-ből, a debreceni ötvös cég pecsétjével.



Szabolcsi Hedvig, A MAGYAR BÚTOR TÖRTÉNETÉNEK KEZDETE. *Faipar IV/11 (1954) 329—333.* 6 képpel.

A bútortörténet összefoglalásának első része a honfoglalástól a XV. századig terjedő időt öleli fel. Legkorábbi emléküink egy XIV. századi vályúláda. Ábrázolásokról ismerjük a trónus kialakulását, az asztalt és ágyat. Az első ránkmaradt szobaberendezési tárgyak az ácsolt ládák. Majd elválnak az asztalosok az ácsmestertől, a XIII. században megkezdődik a társadalmi munkamegosztás, megjelennek a céhek. Asztalosbútor Zsigmond alatt kerül hozzánk. Legszebb gótikus emléküink a bártfai stallum, 1483-ból. A világi bútorzathoz számít a bártfai könyvszekrény 1487-ből. Gótikus láda és asztal már több maradt ránk változatos kivitelben.

Szalatnai Rezső, ÉVFORDULÓ ÉS JEGYZETEK. *Evangelikus Élet XVIII/9 (1954) 2.*

Az evangélikus templomok művészi berendezésének kritikája.

Szalatnai Rezső, JEGYZETEK. *Evangelikus Élet XVIII/26 (1954).*

A kehely jelei mint a husziták nyomai az egykori magyar felvidéken.

SZÁZTIZENÖT ÉVES A HERENDI PORCELÁN. (S. K.). *Új Élet X/9 (1954) 3.*

A gyáralapítás rövid története a gyár zsidó vonatkozású műveinek (szédertálaknak és kupáknak) ismertetésével.

Veres Péter, NÉHÁNY SZÓ AZ IPARMŰVÉSZETI VITÁRÓL. *Csillag VIII/12 (1954) 2378—2381.*

Válasza Domanovszky György bírálatára (az előző számban). Már Domanovszky kiindulása is félreértés, nem a mai iparművészetet ítélte el, kétségtelen azonban, hogy Pekáry és Kovács M. munkáit nem érzi fejlődésnek. Moszkvába, a Sztálin 70. születésnapjára küldött magyar tárgyakat csak restelkedéssel lehet nézni. Nem szabad a »népies«-sel megelégedni, mint a régi iparművészetben. Vissza kell menni a »népi«-ig. Nem veti el a helyénvaló groteszket, sem az összehangzó színeket. Meg kell azonban a népi művészet lényegét érteni és ismerni kell a magyar népet. Szovjet sikereink részben udvariasságnak is vehetők, de különben is minden nemzetnek jobban tetszik a másik sematizmusa, mint a magáé. Rendszerint a könnyebb fajsúlyú művek hódítanak először külföldön.

A népit valóban nem másolni kell, de magasabb hatványon újratemetni.

## VII.

### MEGEMLEKEZÉSEK MŰVÉSZEKRŐL ÉLETRAJZOK ÉS MÉLTATÁSOK

(a művészek nevének sorrendjében)

JULES BASTIEN-LEPAGE (L. G.). *Művelt Nép V/41 (1954).*

Rövid megemlékezés Bastien-Lepage halálának 70. évfordulójára, egy metszetének illusztrációjával.

Gerszi Teréz, DAUMIER. *Élet és Tudomány IX/13 (1954) 387—389.* 5 képpel.

Dávid Kata, DERKOVITS GYULA. *Természet-Társadalom CXIII/7 (1954) 432—434.* 4 festmény reprodukciójával.

Korok és emberek rovatban, DERKOVITS GYULA. *Tanácsok Lapja V/12 (1954) 10.* 1 illusztrációval.

DERKOVITS GYULA (1894. április 13—1934. június 18). (z. e.). *Népművelés I/6 (1954) 7.* Egy Dózsa-metszet reprodukciójával.

Oelmacher Anna, DÉSI HUBER ISTVÁN (1895—1944). *Művelt Nép V/8 (1954).*

Önéletrajzi részletekkel, önarcképének reprodukciójával.

FARKAS ISTVÁN EMLÉKÉRE (D. Zs.). *Művelt Nép V/38 (1954).* 1 illusztrációval.

Halála 10 éves évfordulójára.

Tornáry Mária, KEMPELEN FARKAS. *Bányászati Lapok IX/6—7 (1954) 374—376.*

Pap János, KEMPELEN FARKAS (1734—1804). *Újítók Lapja VI/2 (1954) 15.* 2 képpel.

Születésének 220. évfordulója alkalmából. Találmányai: a sakkautomata mellett az első írógép, a gőzturbína, forgattyú, az emberi beszéd elméletéről szóló tanulmánya alapján készült beszélőgép (a londoni King's College-ben). Ő tervezte a Várszínházat, részt vett a vár átépítési terveinek elkészítésében, csatornatervet készített a Duna—Adria között. Ő tervezi a schönbrunni park szökőkútját és a pozsonyi hajóhidat.

Maksay László, KISFALUDI STRÓBL, ZSIGMOND. *Népművelés I/9 (1954) 3.* 2 képpel.

KOSZTA JÓZSEF (1864—1949). *Művelt Nép V/7 (1954).* Születése 90. évfordulójára. Önarcképével.

Kismarty Lechner Jenő, EMLÉKEZÉS LECHNER ÖDÖNRE HALÁLÁNAK 40. ÉVFORDULÓJÁN. *Művelt Nép V/13 (1954).*

Törekvéseinek rövid összefoglalása, követőinek felsorolásával. 2 illusztrációval.

Czobor Ágnes, LEONARDO DA VINCI (1452—1519). *Természet-Társadalom CXIII/8 (1954) 498—502.* 8 illusztrációval.

Bíró Béla, LOTZ KÁROLY. *Művelt Nép V/31 (1954).* Egy önarckép illusztrációjával.

EMLÉKEZÉS HENRI MATISSE-RA (N. Gy.). *Művelt Nép V/36 (1954).*

Nekrológ 1 illusztrációval.

HENRI MATISSE. *Irodalmi Újság V/35 (1954) 1.* Egy rajzának reprodukciójával.

Farkas Zoltán, MUNKÁCSY, AZ EMBER. *Csillag VIII/12 (1954) 2357—2362.*

Bő levéldízetek alapján részletes jellemrajz, Munkácsy mohó munkabírásról, jóságos emberszeretetről, szerénységéről, béketűréséről, optimizmusáról, szórakozásairól, szereleméről, olvasmányairól, levelezéséről, szórakozottságáról, tréfálkozásairól, ragaszkodásáról Párizshoz. Jellemének nincs egy ellenszenves vonása sem, mindenképpen a munka hőse.

Lyka Károly, PAÁL, LÁSZLÓ. *Természet-Társadalom CXIII/2 (1954) 70—73.*

Paál László 6 festményének és Munkácsy Mihály Paál-arcképének reprodukciójával.

Telegdi Sándor, AUGUSTE PERRET 1864—1954. *Magyar Építőművészet III/3 (1954) 84.*

Nekrológ, arcképével és négy művének fényképével.

Oelmacher Anna, PÓR BERTALAN. *Csillag VIII/1 (1954) 157—160.*

Zsadányi Ede, Nagy napok — nagy emberek rovatában: I. JE. REPIN. *Népművelés I/7 (1954) 25.* Egy önarcképével.



Bényi László, A 75 ÉVES RUDNAY GYULA. *Élet és Tudomány* IX/3 (1954) 79. 1 képpel.

Szépművészeti Múzeumbeli kiállítása alkalmából.

Csete Balázs, VÁGÓ PÁL, A JÁSZSÁG FESTŐJE. *Jáskunság* I/1 (1954) 3—7.

Születésének százéves évfordulója alkalmából. (Születési éve különben, a Művészeti Lexikon adatával ellentétben 1853.) Művészete és legfontosabb műveinek méltatásával.

Zsadányi Ede, Nagy napok — nagy emberek rovatában: VELÁZQUEZ. *Népművelés* (1954) I. sz.

Az »Udvarhölgyek« (Les Meninas) képével.

M. Abonyi Arany, VERESCSAGIN HALÁLÁNAK 50. ÉVFORDULÓJA. *Élet és Tudomány* IX/33 (1954) 1027—1029.

Megemlékezés 3 képpel.

Ybl Ervin, YBL MIKLÓS (1814—1891). *Természet-Társadalom* CXIII/6 (1954) 360—364.

Legfontosabb műveinek ismertetése 6 illusztrációval.

AHOL ZICHY MIHÁLY SZÜLEI NYUGOSZNAK (m. f.). *Új Ember* XI/16 (1954).

A zicsi templom ismertetése, amelyben Zichy Sándor és felesége sirja van.

### VIII.

## MŰVÉSZETI VONATKOZÁSÚ KÖZLEMÉNYEK

BALATONI ÚTIKALAUZ 1848-BAN (Közli Balla Ernő) *Idegenforgalmi Tájékoztató* V/11—12 (1954) 12—13.

»A füredi Savanyuvíz 's Balaton környéke« c. 1848-ban megjelent kézikönyv szövegrészletei (írója Horváth Bálint). — A címlap képével.

Belényessy Márta, BESZÁMOLÓ AZ »ANYAGI KULTÚRÁNK A XV. SZÁZADBAN« C. MUNKAKÖZÖSSÉG 1952—1953. ÉVI MUNKÁJÁRÓL. *Ethnográfia* LXV/3—4 (1954) 612—615.

A munkaközösség folytatta az oklevelek regesztázását. Eddig az Orsz. Levéltárban és az esztergomi levéltárban 50 000 oklevelet dolgoztak fel. Feldolgozták a teljes magyar nyelvemlék-anyagot és tárgykörök szerint csoportosították. Az ábrázolások gyűjtésénél külföldieket is bevontak felhasználhatóságuk megvizsgálása után. Elkészült a XV—XVI. századi címeranyag számbavétele. Megtörtént a Széchényi-kézirattár kódex-illusztrációinak témakör szerinti felvétele. A hiányzó hazai ábrázolások pótlására feldolgoztak több külföldi ősnymotványt és kódex-illusztráció sorozatot, főleg német ősnymotványokat. Mintegy 400 fényképmásolat készült, közöttük érdekes munkaábrázolások. Megkezdődött az anyagi kultúra jelenségeinek elnevezésbeli meghatározása, a korabeli nyelvemlékanyag alapján, néprajzi anyag segítségével. Előkészítették monográfikus feldolgozásra a gazdálkodásra, a lakóházra és a táplálkozásra vonatkozó anyagot. Az igények növekedését nyomon lehet követni. A települések alakulásának feltárása érdekében a középkori határjárást alkalmas helyen egybevetették az újabb kori térképekkel. Eltűnt falvak pontos helyét felkuttatták.

Belényessy Márta, A FÖLDMŰVELÉS FEJLŐDÉSÉNEK ALÁPVETŐ KÉRDÉSEI A XIV. SZÁZADBAN. *Ethnográfia* LXV/3—4 (1954) 387—415.

A gazdasági élet alakulásánál a XIV. században a földművelés játssza a döntő szerepet. A föld feltörésének technikája fejlődik és ez befolyásolja a határhazsárlat formáit. A növényzet irtása még néha csak állatok ráhajtásával történik, de jelentkezik az égetéssel és a fák kidöntésével való irtás is az okmányokban. Az eke

tökéletesezése a nehéz talajok felszántását is lehetővé teszi. A művelési mód is megváltozik a század közepére, a föld pihentetési ideje erősen lerövidül, az ugar már talajgondozásos pihentetést jelent, a gyomnövények tervszerű irtásával. Az eddigi parlagrendszer lassan átalakul tehát örökszántó rendszerré, amivel a munka termelékenysége növekszik.

Csillag Ferenc, A FEGYVEREK SZEREPE A HADMŰVÉSZET FEJLŐDÉSÉBEN. *Hadtörténelmi Közlemények* I/1 (1954) 213—232

A katonai fegyverek fejlődése a görögöktől az első világháborúig.

Darnay (Dornay Béla), MIÓTA HASZNÁLJÁK GYÓGYFÜRDŐNEK A KESZTHELYI HÉVIZET? *Hidrológiai Közlemények* XXXIV/1—12 (1954) 545.

Hévíz első okleveles említése 1328-ból való (locus vulgariter Heuwyz dictus). Vízét már akkor is bőrpáhlásra használták (Páh nevű faluk).

1677-ben Bornemissza János kanizsai kapitány említi Ernő főherceghez írt levelében, hogy betegségére »hévízben doktoroknál« szeretne gyógyulást keresni. Ez eddig ismeretlen adat.

A XVIII. század közepén Szláby Zala megyei főorvos kézírásos feljegyzését ismerjük. 1798-ban jelent meg Babócsay József: »Boldog Zala vármegye keszthelyi Hévízéről« c. könyvecskéje.

Eckhardt Sándor, A SZENDRŐI HEGEDŐS-ÉNEK. *Irodalomtörténeti Közlemények* LVIII/4 (1954) 406—414.

Az újonnan felfedezett Szendrői hegedősének szövegében hivatkozás van »zenth Farkas«-ra, aki az ausztriai Szent Wolfgang, a magyarok megtérítésében szerepet játszó regensburgi püspök, Magyarországon kedvelt szent, az ácsok védőszentje. Az ének egy víg hangú jocular-dal, amely francia elődökig megy vissza, s Magyarországon is megvan, mint az udvarról-udvarra bolyongó mulattatók tréfás éneke. A század végéig három további példáját ismerjük.

Vö. még: Pais Dezső, Vegyes megjegyzések a Szendrői hegedős-énekhez és Horváth János: A Szendrői hegedős-ének versalakjáról. *Irodalomtörténeti Közlemények* LVIII (1954) 3. sz. 269—283.

EGY 1500 KÖRÜLI LATIN—MAGYAR SZÓJEGYZÉK *Magyar Nyelv* L/1—2 (1954) 201—202. 1 fényképpel.

Egy latin szójegyzék 42 szava mellett a magyar kifejezés, főleg mesterségekről. A szójegyzék 1480—1530 között készült.

Esze Tamás, RÁKÓCZI DUNÁNTÚLI HADJÁRATÁNAK TERVE 1705-BEN. *Hadtörténelmi Közlemények* I/1 (1954) 176—212.

Rákóczi hadjárata 1705-ben a Dunántúl visszaszerzésére. Már 1705 elején készült a harcra, s Köldödnél vert hidja védelmére Bottyán földvárát emel (Bottyánvára). Ezt azonban nem tudja megvédeni, s a várat és hidat lerontják. Rákóczi Öcsáról összehívja az országgyűlést Rákos mezejére, s ezért Pest elfoglalására indul. Pest magyar lakossága kuruc érzelmű. Rákóczi gyönyörű beszédet intéz katonáihoz, amely sok másolatban fennmaradt. Végül is seregével a katonai helyzet alakulása miatt a hadjárat megindítása nélkül a felvidékre vonul.

Fehérné Mihály Ida, VÁROSI ÉLET A KÖZÉPKORI BUDÁN. *Élet és Tudomány* IX/40 (1954) 1255—1258. 7 képpel.

A középkori városi életre vonatkozó adatok összefoglalása.

H. Fekete Péter, PÉNZTÖRTÉNETI ADATOK A XVIII. SZÁZADBÓL. *Numizmatikai Közlemények* LII—LIII (1953—54) 22—24.

A hajdúvárosok jegyzőkönyveinek a pénzek forgalmára, pénzértékelésre és átszámításra, hamisításra, éremletekre vonatkozó adatai eredeti szövegrészekkel.



Fényes Miklós, PÉCS 180 ÉVES KÖNYVTÁRA. *A Könyvtáros IV/10 (1954) 7—10. 4 képpel.*

A Pécsi Egyetemi Könyvtár rövid története a Klimó-könyvtár megalapításától, amely 1774-ben nyílt meg az olvasóknak s így az első magyar nyilvános könyvtár. Kőbevésett szabályzata fennmaradt az előcsarnokban.

A könyvtár további fejlődése, az egyetem oda-költözése. A könyvtár számadatai és leírása.

Fodor Ferenc, A MAGYARORSZÁGI DUNA TÉR-KÉPI HELYZETÉNEK FEJLŐDÉSE A XV—XIX. SZÁZADBAN. *Földmérési Közlemények VI/1 (1954) 15—30. 11 Dunaábrázolással.*

Magyarország legrégibb térképi ábrázolásainak összefoglaló ismertetése a Duna rajzának elemzésével. A Ptolemaios-térkép torzítását átvesszik Cusanus, Roselli is. Lázár diák (1528) már helyesebb képet ad, a kissé torzító átrajzolás után is. Lazius térképe megint rosszabb. A vatikáni freskón, úgy látszik, Lázár diáktól vették át a Duna vonalát. A későbbi térképek újra jobban torzítanak, Zsámboky is, Mercator Lázár diák nyomán jár. A XVII. század rajzolóit még tovább torzítanak. A legjobb Hevenesi Gáboré, felméréseken alapul Müller térképe, igen alapos Marsiglié. Még pontosabb Mikovinyi Dunaszakasz ábrázolása. A II. József-féle felméréseken alapszik Neu térképe. Balla térképe eléri az akkori lehető tökéletességet, de csak a Pest megyei szakaszt adja. Az egész Duna térképe Lipszky kiváló műve. A második Duna-felmérés 1816-ban indult meg, részt vett benne Huszár Mátyás, Vásárhelyi Pál. Egy Duna-szakaszt felmért Lanfranchi G. E. 1903-ban jelenik meg a maig legjobb, Vályi Béla-féle térkép.

Fodor Ferenc, POZSONY, BUDA, KOLOZSVÁR FÖLD-RAJZI HELYZETE LEGRÉGIBB TÉRKÉPEINKEN. *Földmérési Közlemények VI/4 (1954) 225—230. 5 ábrával. Folytatása következik.*

Régi térképeink a Magyarországra vonatkozó adatokat torzítva ábrázolták. A torzítás mértékére felvilágosítást ad 3 város ábrázolásának vizsgálata, egybevetve a körülbelül fixnek tekinthető Béccsel és Prágával. A vizsgált térképek: Rosselli (1480), Cusanus (1491), Lázár diák (1528), Honterus (1532), Lazius (1556), Vatikáni falkép (1562), Bartoli (1565), Zynthius (1567), Mercator (1578), Sambucus (1579), Blaeu (1664), Kreckwitz (1685), de Wit (XVII. sz. vége).

Hadrovics László, A MAGYAR TRÓJA-REGÉNY. *Irodalmi Újság V/29 (1954) 5.*

A szláv Trója-regény változatai egy ómagyar regény közvetítésére mutatnak, amely tehát a latin nyelvű irodalom mellett egész korán hazai nyelven jelentkezik. Anonymus egy trójai história szerzőjének vallja magát, amely ennek latin eredetije lehet.

Hajdu Péter, A MAGYAR ŐSTÖRTÉNET KÉRDÉSEIRŐL. *Irodalmi Újság V/3 (1954) 7.*

A zenei vita Szabolcsi Bence cikke felett és Molnár Erik elméletének rövid bírálata.

A »HAYNAU-GASSE« ÉS AZ ESŐ. *Művelt Nép V/23 (1954).*

A pesti Haynau utca átkeresztelése Zrínyi utcára és az »Üstökös«-ben megjelent fametszetű kép az esőtől lemosott utcátáblával, amelyen a két név egymás felett olvasható.

Horváth Tibor Antal, RÉGI MAGYAR PÉNZNEVEK. *Numizmatikai Közlemények LII—LIII (1953—54) 13—21.*

A magyarországi pénzeknek népies nevei, főként a XVII. századból, az említés helyének pontos feltüntetésével, esetleg szöve idézettel.

Kéki Béla, A könyv történetéből. A LEGRÉGIBB NYOMTATOTT KÖNYV. *A Könyvtáros IV/6 (1954) 4—6.*

Stein Aurél felfedezései során Tun Huangban egy szentély kéziratgyűjteményét szerezte meg, ebben találtak utóbb a British Museumban nyomtatványokat is, közöttük egy olyant, amely nyomásának időpontját is megörökítette. Ezt a kötetet Gyémánt Sutrának hívják, nyomatta 868. május 11-én Vang-Csiah, fadúcokról. 1040. körül Pi Seng találta fel a mozgatható szójeleket, égetett agyagból, 1392-ben Koreában elrendelték a szójelek öntését fémről.

A Gyémánt Sutra képével.

Kéki Béla, A könyv történetéből. NYOMDABETŰINK FEJLŐDÉSE. *A Könyvtáros IV/8—9 (1954) 16—20.*

A könyvnyomtatás feltalálásakor alkalmazott gót betűket hamar felváltja a humanizmus antiqua típusa (Hess András a Budai Krónikát 1473-ban antiquával nyomja). 1501-ben használják először a kurzív típust (Aldus Manutius). A francia antiqua (Garamond). A polgári ízlés. A klasszicista antiqua (Didot). A XX. sz. betűje, a groteszk.

10 képpel.

Király Ferenc, ÉREMLELET ÖRKÉNYPUSZTÁN A XIII. SZÁZADBÓL. *Numizmatikai Közlemények LII—LIII (1953—54) 9—12.*

1951 szeptemberében Örkénypusztán egy XIII. sz-i leletet találtak, amely egy agyagbőgrében elrejtett pénzdarabokból állt (ma a Ceglédi Kossuth-múzeumban). Az edény keresztbélyeges, benne volt: 57 db friesachi dénár, 6 db magyar brakteata. A lelet elrejtési ideje 1235—40 közötti idő. Bizonyára a tatárok elől rejtették el.

Kismarty Lechner Jenő, 160 ÉVES A VÁROSLIGETI »VURSTLI«. *Művelt Nép V/17 (1954).*

A Városliget alapításának története, a szórakozó helyek kialakulása.

Kiss István, A PARASZTSÁG ÉS FŐURAK 16. SZÁZADI HONVÉDŐ HARCUNKBAN. *Haditörténeti Közlemények I/3—4 (1954) 61—73.*

A török elleni küzdelem igazi teherviselője a parasztság, amelynek falvait a harcok elpusztítják, az adóteher és a katonaság fosztogatása elviselhetetlenné nő. A jobbágyok pusztulása óriási, közel 85%-nyi. A végvári rendszer kiépítésének költségei is végső fokon a jobbágy-ságra hárultak. Ezzel szemben az ország földbirtokának fele a nemesség 0,5%-ának tulajdonában van. Az egyházi birtokot is ők szerzik meg. A jobbágyok még közvetlenül is harcoltak a török ellen.

Kiss József, NAGYJELENTŐSÉGŰ ÁSATÁSOK EGYIPTOMBAN. *Élet és Tudomány IX/49 (1954) 1544—1546. 5 képpel.*

A szakkarai piramis sírkamráinak feltárása. Cheops épen maradt halotti bárkaja.

Kiss Lajos, NAGYHALÁSZ. *Ethnográfia LXV/3—4 (1954) 329.*

Nagyhalász község fejlődése és településtörténete, gazdasági élete, a házak és ruházat ismertetése.

Kiss Tamás, SOMOGYI ECHO VAGYIS ÉL-E MÉG CSOKONAI A SOMOGYSÁGBAN. *Alföld V/3 (1954) 69—72.*

Csokonai somogyi tartózkodásához fűződő helyi emlékek, így Kisasszondon (a Magányosság keletkezési helye), Csurgón (iskolapadja is megvan), Kaposvárt (a Dorottya-ház).

Komáromi József, MISKOLC KOSSUTH LAJOS ÁTUTAZÁSA IDEJÉN. *Kohó II/1 (1954) 27—28.*

Az 1840-es évek Miskolcának korképe és életének rövid vázlata. Kossuth 1840. augusztus 16-án utazott



át és a Három Rózsában szállott meg (az épület már nem áll).

Kumorovitz L. Bernát, A MAGYAR ZÁSZLÓ ÉS NEMZETI SZÍNEINK MÚLTJA. *Hadtörténelmi Közlemények* 1/3—4 (1954) 18—60.

A középkori magyar zászlóról elég sok adat van, az egyes vezéreknek vannak saját zászlaik. A nagyszentmiklósi leleten és a Képes Krónikában látunk zászlókat. István zászlaja vörös lehetett, rúdja hegyén keresztrel. A kettős kereszt III. Béla idejében alakult ki. Imre korában jön a vágásos pajzs. A berni múzeumban van három XIII. századi magyar zászló, zöld selyemből, fekete kettős keresztrel, vörös és zöld szegélyszalagokkal, ezek azonban esetleg gyászszászlok. Az Anjouk az Árpádok színeit viselik, liliumukkal egyesítve. A későbbi királyok is egyesítik az Árpádok színeit családi színeikkel. Mátyás király zászlaján, a Philostratos kódex és Thuróczy szerint, az ország egyesített címere volt. Az egyetlen magyar hadizászló 1526-ból való, Tomori zászlaja, világoskék selyemből, előlapján Madonnával, hátlapján magyar címerrel. Zápolya zászlaja bíborszínű, arannyal. A Habsburgok zászlói elnémetesednek, sokszínűvé válnak, minden ezrednek más színű zászlaja volt.

Nádasdy és Esterházy zászlairól vannak bővebb adataink, ezek is többféle színűek, Madonnával, magyar vagy Esterházy-címerrel. Egy Esterházy-zászlón (1683-ból) jelenik meg először a lángnyelves szegélyezés.

Magyar jellegűek a megyei insurreccionális zászlók. A legrégibb Nógrád, 1663-ból, kék damaszt, a megye címerével és Krisztus képével, vörös-fehér-zöld nyellel, mely azonban későbbi. Rákóczi is többféle színű zászlót használt, Madonnával, magyar címerrel, közöttük van a magyar vörös-fehér és a Rákóczi-féle vörös-kék színben.

A XVI. század közepe táján csatlakozik a vörös-fehér színhez a zöld, a hármashalom zöldje. A pecsét zsinórján már I. Mátyás is használja. Vörös-fehér-zöld zászló először Agricola tornaképén fordul elő 1557-ből. Az első háromszínű zászló 1601-ből való, a szultán adja Báthory Zsigmondnak. II. Mátyás koronázásakor már használják a vörös-fehér-zöldet.

A királyi zászló az ország zászlaja volt. Külön országzászló csak a koronázásokon szerepel, de ezek valószínűleg egyszínűek és címeresek voltak. 1618-ból maradt fenn az első, amely kék selyem, a kis címerrel.

Az állandó hadsereg megteremtése után a zászló német szabásúvá válik, tért hódít a fekete-sárga szín, a birodalom színe. Mária Terézia zászlói már vörös-fehér-zöld kombinációból tevődnek össze, azonban nem a magyar színeket választja tudatosan, hanem családi színeit kombinálja a zölddel. A napoleoni háborúk alatt a francia trikolor hatására nálunk is új értelmet nyer a piros-fehér-zöld szín, amelyet már teljesen magyarnak tekintenek. 1801-ben József nádor Nógrád megye zászlaját már piros-fehér-zöld szalaggal díszíti. A XIX. század elején azután általánossá válik a magyar trikolor, sőt a három szín a viseletben is helyet kap, használati tárgyakon is. 1847-ben már általános a nemzeti színű zászló használata. Az országgyűlések követelése között is szerepel a nemzeti színek és címer problémája, s 1848 januárjában már a törvényjavaslat is a nemzeti színek mellett foglal állást. Az 1848-as országgyűlés már mint »ősi« színt állítja vissza a trikolor.

2 képpel.

Leszih Andor, ÉREMKÉPEK MISKOLC RÉGI PECSÉTJEIN. *Numizmatikai Közlemények* LII—LIII (1953—54) 31.

Miskolc pecsétjén 1389-től koronás királyi fej van. 1563-tól álló királyi alak, 1687-től búzakalászt és szőlőfürtöt tartó hajdú. A fej minden személyi hasonlóság, egyénítés nélkül a királyt szimbolizálja. Az 1563. évi pecsét rajza archaizáló, egy középkori magyar aranyforintra emlékeztet. A királyalak Szent Lászlót ábrá-

zolja, az 1577-es feljegyzés szerint, azonban valószínűbb, hogy egy királyi alak, névszerinti megnevezés nélkül s csak később azonosítják Szent Lászlóval.

Lio-Kuo-csan, A PAPÍRKÉSZÍTÉS ÉS A NYOMTATÁS. A kínai nép nagy adománya a világ kultúrájának. *Papír és Nyomdatechnika*. VI/11 (1954) 319—320. 6 képpel.

A papírgyártás és nyomtatás felfedezésének története. A papírt először időszámításunk előtt 12. évben említik, amely selyemhernyógubóból készült. A VI. században már színes papírokat gyártanak, a VII. században nagy fatömbökről nyomtatnak szöveget, amelyeket tükörírással vésnek. A X. században Po-Csü-i verseit már nyomtatva árulják. A könyvek igen népszerűek, nagy könyvtárak vannak. Az egyes betűkkel való nyomtatást a XI. században Pi Seng találta fel, agyagbetűkkel. 1314-ben készítenek fabetűket és forgatható betűszekrényt. A XIII. és XVI. század között már fémbetűket készítenek. 1722-ben rézbetűkkel szedik az 5020 kötetes irodalmi enciklopédiát. Az első színes könyvet 1340-ben nyomtatták.

Hu-Csang a XVII. század folyamán a régi mesterek műveiről reprodukció-sorozatot nyomtat.

A legrégibb nyomtatott könyv a Gyémánt Sutra, 868-ból, amit Stein Aurél talált meg 1907-ben.

Méri István, ÁRPÁDKORI PÉNZVÁLTÓ MÉRLEG. *Folia Archeologica* VI (1954) 106—114.

A Magyar Történelmi Múzeum római gyűjteményéből előkerült Árpádkori kétkarú mérleget az óbudai Kórház utcában találták. Serpenyőjén Árpád-kori pénzverőbélyeg. Valószínűleg hitelesített pénzváltómérleg, mely a tatárjárás előtt került a földre, s esetleg egy budai pénzváltó hely használatára.

Mészáros, Gy.—Vértes, L., A PAINT MINE FROM THE EARLY UPPER PALAEOLITHIC AGE NEAR LOVAS (Hungary, country Veszprém). *Acta Archeologica* V/1—2 (1954) 1—34. 13 ábrával.

A lovasi paleolit festékbánya, a maga nemében egyedülálló lelet, részletes ismertetése a feltalált bányászati célú csontszerszámokkal.

Mészáros István, ADALÉKOK A STATISZTIKA MAGYARORSZÁGI FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETÉHEZ. *Statistikai Szemle* XXXII/2 (1954) 130—140.

A statisztika és törvényhozás kapcsolata a XVIII. század végén. Az 1790—1791. évi országgyűlés részére készült *Descriptio Hungariae* Skerlecz Miklós műve, az ország első gazdaságstatisztikai leírása, népességi adatokkal, a lakosság osztályozásával, ipari és közgazdasági adatokkal. Skerlecz a törvényjavaslatok indoklásához kibővítette művét, amely ott a »Status Actualis« nevet hordja. Ez részletesebb képet ad a kézműipar helyzetéről, a külkereskedelemtől. A kapcsolatos törvényjavaslatok között van »a nemzeti ipar felvirágoztatásáról«, »a zsellérek elszaporodásának meggátolásáról«. A *Descriptio* 1802-ben megjelent, a *Status Actualis* és a törvényjavaslatokat 1826-ban nyomatták ki.

Mezey László, IRODALMI ANYANYELVÜSÉGÜNK KEZDETEI ÉS A KÖZÉPKORI LAIKUS-MOZGALMAK C. KANDIDÁTUSI DISSZERTÁCIÓ VITÁJA. *M. Tud. Akadémia Nyelv- és Irod. Tud. Oszt. Közl.* VI/3-4 (1954) 467—499.

Kardos Tibor és Koltay Kastner Jenő opponensi véleménye és Mezey László válasza a magyarországi begina mozgalomról, az ómagyar Mária-síralom és a Margit-legenda elemzésével és a legenda eredetének kérdésével.

A MISKOLCI SZÍNJÁTSZÁS. *Idegenforgalmi Tájékoztató* V/3 (1954) 11—14.

Az első miskolci színielőadások. Az első színház építése 1819—1823-ban. A leégett színház újjáépítése 1847—1857. Déryné lakóháza. A színház átalakítása 1926-ban.



Moór Elemér, SÁTOR. *Magyar Nyelv* L/3—4 (1954) 468—471.

A »sátor« szó nem lakósátort, hanem könnyen felüthető kereskedőátort jelent, török vagy perzsa eredetű.

Pais Dezső, BUDAPEST KIALAKULÁSÁNAK KEZDETEI. VÉLEMÉNY ÉS HATÁROZAT. *Magyar Nyelv* L/3—4 (1954) 506—513.

A budai vár alapításának 700 éves fordulójával kapcsolatos akadémiai vélemény, amely rámutat arra, hogy Budapestnek több része jóval idősebb, mint 700 esztendő. Anonymus beszél Pest váráról, illetve ugyanitt Kurszan váráról, Budavárról, mely Attila király városa.

A Gellért-legenda beszél a pesti révről. Valószínűleg a balparti telep fejlődik hamarabb. Budavár első elnevezéseiben vegyesen Buda vagy Pest neve szerepel. A 700 éves évfordulót tehát úgy kell megülni, hogy utalni kell egy régebbi fejlődési folyamatra. Több lényeges pontot tisztázhatna újabb ásatás, amit kívánatos volna még a jubileumig megindítani.

Ugyanígyen értelmű a Magyar Tudományos Akadémia hivatalos állásfoglalása, amely szerint 700 éves évfordulóról annyiban lehet beszélni, hogy ekkorra fejeződött be a mai főváros alkotó részeinek kialakulása

Pais Dezső, SURVIVANCES SLAVO-HONGROISES DU CASTELLUM ROMAIN. *Acta Linguistica* IV/3—4 (1954) 269—286.

A torony neve a középkori orosz és cseh nyelvben Kostel. A szó a latin »castellum« szóból származik, s előbb vár, torony, majd templom értelmet nyer.

A Kostel szó először mint helynév jelentkezik az országban igen sok helyen. Ebből vezethető le Keszthely neve is, amely 1247, 1359, 1399-ben már felmerül. A »hely« névalakulás bizonyára utólagos népi etimológia. Egyébként a tihanyi alapítólevélben is szerepel a s t e l i c és K a z t e l i c, aminek értelme eddig vitás volt. Leginkább Keszthelyre magyarázható.

Azok a helyek, amelyek neve castellum — Kostelra vezethető vissza, minden bizonnyal római erődök helyei. Ilyen kimutatható Keszthelyen, de talán a két Keszthelyen is. A szláv Kostel szó tehát közvetlenül a latin Castellum szóból eredt.

A cikk különben már 1949-ben megjelent a Magyar Nyelvben. Az akkor közölt szöveghez többen fűztek megjegyzéseket, így J. Stanislav (aki az összes Kostel-lel összefüggésbe hozható helyeket szlovák alapításúknak tartja), Knieza István (aki ezzel ellenkező példákat hoz fel), Bárczy Géza (aki a tihanyi alapítólevélben szereplő »Kasztelic« helyet bizonytalannak tartja) Smilauer VI. (aki a torony szó szláv eredetijét a latin »turris«-ből vezeti le, tehát a katonai latin nyelvből, s a »castellum« átvétele is ezen az úton történt). A torony szó egyébként nem tekinthető szláv eredetűnek, hanem nálunk a németből származik.

A tihanyi alapítólevél »Kasztelic« helyneve legvalószínűbben Keszthellyel azonosítható, topografiai okokból.

Palla, Á., JOHANNES SAMBUCUS MEDICUS ET HISTORICUS. *Therapia Hungarica* I (1954) 27—29. 6 képpel, Zsámboky könyveinek metszeteiből.

Zsámboky (Sambucus) János pályafutásának vázlata. Könyvtára, halálakor 2618 darabot számolt, közöttük Korvinákat. Miksa császárnak az udvari főkönyvtárnok azt jelenti, hogy Zsámboky kéziratgyűjteményének megszerzése után a császári könyvtár meghaladja a párizsit és egyenlővé válik a Vatikánnal. Gyűjteményében van egy egyszarvú tülök. A császári udvar megvásárolja a könyvtárat 6200 rajnai dukátért. Könyvgyűjteménye minden ágazatot felölelt. Sokszor 15 dukátot is adott egy ritka könyvéért. Gyűjteményében volt egy pompás Priapos-szobor, amelyet ráadásul adott az udvari gyűjteménynek. Művei között van egy, az egri 1552. évi eseményekről, egy pedig Sziget 1556. évi ostromáról (Obsidio Zigeiensi).

Pók Lajos, AZ ELSŐ MAGYAR ISMERETTERJESZTŐ FOLYÓIRAT. EGY FEJEZET A HAZAI ISMERETTERJESZTÉS KÖRÉBŐL. *Természet-Társadalom CXIII/1* (1954) 48—49.

A »Garasos Tár« 1834. január 4-én jelent meg Lipcsében. Kiadója Wigand Ottó. Feladata természettudományi, irodalmi, történelmi ismeretek terjesztése. Három hónapig állt fenn, 12 száma jelent meg. Szerkesztője Vajda Péter. A folyóiratban illusztrációk is voltak, nagyrészt a »Penny-Magazin«-ból, a lap példaképéből vették át azokat.

A folyóirat címlapjának képével.

Radnóti Aladár, PANNÓNIAI VÁROSOK ÉLETE A KORAI FEUDALIZMUSBAN. *M. Tud. Akadémia Társ. Tört. Tud. Oszt. Közl.* V/1—4 (1954) 489—534.

A pannóniai római városok kontinuitásáról általában nem helyes beszélni, hanem az eseteket külön kell vizsgálni. Van földrajzi kontinuitás, esetleg települési állandóság. A szlávoknak nagy szerepe van a városok alakulásában. A IV. században körfallal körülvett nagyobb településeket látunk, amilyen pl. Fenékpusztá. Ezek a római uralom megszűnte után is fennállanak. A lakosság lassan összeolvad az új hódítókkal, germánokkal, majd szlávokkal. A magyar városalapítások már sokszor a régi épületek maradványainak felhasználásával függenek össze.

Sándor András, »KIS LAK ÁLL A NAGY DUNA MENTÉBEN« (Dunavecsei séták Petőfi nyomában). *Csillag* VIII/11 (1954) 2159—2165.

Személyes benyomások a dunavecsei Petőfi emlékekről. (A »kis lak« a világháborús hősök emléke helyén állott.)

A Piac térnek ma Petőfi tér a neve. Ott áll Petőfi mellszobra, Barabás Miklós alkotása (sic!). Érdekes fel fogási mű: a szokásos arcképektől eltérően egy huszonegy éves fiatalembert ábrázol, akinek mégis Petőfi vonásai vannak. Valahogyan hasonlít vagy emlékeztet József Attilára.

A szobor mögött Petrovics István mészárszéke, sárga nádfedeles ház, a régi állapotban. Petőfi lakása utóbb Nagy Pál házában volt, amely szintén áll.

Sebestyén Károly, ÁGY A MAGYAR PARASZTHÁZBAN. *Ethnográfia* LXV/3—4 (1954) 374—386. 10 képpel.

Az ágy a magyar nyelvben eredetileg csak az ágy-neműt jelenti, a bútor neve »nyoszolya«, amit a szlávoktól vettünk át. Ma kétféle ágy van a parasztházban, a közönséges használatra szolgáló mellett egy parádés-vagy vendégágy. A mennyezetes ágy a városi lakosságtól került falura. A tornyos ágy a mennyezetes ágy csökevénye, a fejrész önállósodása. Az ágytorony igen diszes, sokszor barokk formákkal, azonban gyakori egy reneszánsz »tengeri lovacska« motívum. Később az ágy egyszerűsödik, de az ágyvégek diszes kiképzése megmarad. Ezek is a barokk-rokoko stílus vonalai szerint alakulnak, a legdúsabb ékítményes díszítéssel.

Sötér István, A MAGYAR ROMANTIKA. *M. Tud. Akadémia Nyelv- és Irod. Tud. Oszt. Közl.* VI/1—2 (1954) 197—326.

A magyar romantika korának részletes és gazdag feldolgozása a fiatal Kölcseytől Petőfiig és Jókaiig.

Szabó György, A FALUSI KOVÁCS A XV—XVI. SZÁZADBAN. *Folia Archeologica* VI (1954) 123—145. 5 illusztrációval, 7 képes táblával.

A középkori kovácsmesterséget feldolgozó mű első része, amely a M. Tud. Akad. XVIII. sz. munkaközösségének támogatásával készült. A középkori falusi kovácsra vonatkozó adataink és ismereteink összeállítása, szójegyzék, leltárak adatai, irodalmi leírás (Gyöngyössy). A kovácsműhelyekből kikerült tárgyak bemutatása a leletek alapján. A kovács munkásságának ismertetése.



Szabolcsi Bence, MAGYAR ŐSTÖRTÉNET — MAGYAR NÉPZENE. *Irodalmi Újság* V/1 (1954) 6.

Vitaindító előadás a Magyar Zeneművészek Szövetségében, a magyar zenének kapcsolatairól a közép-ázsiai népi zenével, Molnár Erik »magyar őshaza« elméletével összefüggésben. Az összehasonlító zenekutatás kimutat ilyen belső-ázsiai rokonságokat és érintkezéseket.

Szabolcsi Bence, MÉG EGYSZER ŐSTÖRTÉNET ÉS NÉPZENE. *Irodalmi Újság* V/4 (1954) 4.

Válasz Hajdu Péter cikkére. A magyar zene közép-ázsiai kapcsolatainak további bizonyítékai.

Szalatnai Rezső, A FIATAL BÉL MÁTYÁS. *Evangelikus Élet* XVIII/21, 35 (1954) 2; 4.

Bél Mátyás tanulóévei 1714-ig, a pozsonyi liceum élére való meghívásáig, majd pozsonyi működése, műveinek méltatása.

Székely György, A HUSZITIZMUS VISSZHANGJA MAGYARORSZÁGON. *M. Tud. Akadémia Társ. Tört. Tud. Oszt. Közl.* V/1—4 (1954) 135—172.

A huszita mozgalom összefoglalását a magyar jobbagság és a városi nép helyzetének ismertetése követi, a XV. század első évtizedeiben. A huszita háborúk magyar területre is kiterjednek, s eretnek mozgalmakat idéznek fel a Felvidéken. Az erdélyi 1437-es felkelés is kapcsolatban áll a mozgalommal, amelyet azután a budai plebejus felkelés követ 1439-ben. A huszitizmusnak komoly hatása van a XV. század kulturális fejlődésére, főleg a bibliafordításokban. A huszitáknak a szentek elleni állásfoglalása viszont sok templom és kép elpusztítására vezetett. Az 1514-es Dózsa-felkelés szintén a csehországi huszitizmussal hozható kapcsolatba.

6 hozzászólás, közöttük Dobrovits Aladár a habánok és a huszita-területek összefüggéséről.

Szentmihályi János, KEMPELEN FARKAS EGY KÖNYVTÁRRÓL. *A Könyvtáros* IV/3 (1954) 24.

Kempelen Farkas jelentése a nagyszombati egyetem Budára költözésekor az egyetem könyvtáráról és hiányairól, 1776-ban.

Szöke Béla, ADATOK A KISALFÖLD IX. ÉS X. SZÁZADI TÖRTÉNETÉHEZ. *Archeologiai Értesítő* LXXXI/2 (1954) 119—137.

A Kisalföld honfoglaláskori magyar leleteinek ismeretése és ennek alapján a honfoglalás jelentkezése a Kisalföldön. A magyarság csak a gyéren lakott területeket szállja meg, a szlávok által lakott területekre csak később kerül el. A sírleletek érdekes felvilágosításokat adnak a letelepedés módjára. — 1 helyszínrajzzal, 6 ábrával, 5 fényképtáblával.

Újfalussy József, »NÉPZENE ÉS TÖRTÉNELEM«. *Új Zenei Szemle* V/11 (1954) 25—28.

Szabolcsi Bence ilyen című tanulmánykötetének méltatása, melyben több önálló cikk van. Ezek: »Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben«, »A XVI. század magyar tánczenéje«, »Népi elemek Bach művészetében«, »Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez« (a jobbagság átalakulásának korszakáról), »Magyar őstörténet — magyar népzene« (a közép-ázsiai őshaza zenei bizonyítékai).

Várkonyi Nándor, AZ ÉNEKMONDÓK ÉS LOVAGKÖLTÉSZETÜNK NYOMAI. *Dunántúl* (1954) 9. sz. 60—70.

Az ősmagyar mítoszkinceset néhány regösének őrzi. A regösének a régi sámán ritusoknak a nép által való átvétel. Nyomukban jelennek meg az énekesek, mulattatók, akik később bekerültek az udvari nép közé, birtokot is kaptak (Regtelők). A Hegedüs, Kobzos, Lantos elnevezést a XIII—XV. századi oklevelekben sűrűn megtaláljuk. A lovagi költészet az énekmondói népies költészetéből fejlődik. Nálunk is van lovagi művelődés, még

külföldre is jut magyar lovagköltő ((Klingsor). A lovagi költészet hőse, Szent László, utóbb a nép ajkára kerül. Krónikáink, sőt Tinódi is megőrizte a népi mondák emlékét. A vándor költők mindig énekeltek, tehát a zenével is kapcsolatban állottak. Sajnos, a késői énekmondók versei az ősi műfajok maradványaival szemben darabosak, művészetlenek, az eredeti népi költészet veszendőbe megy.

Vértés Edit, RANDBEMERKUNGEN ZU DEN NEUESTEN FORSCHUNGEN AUF DEM GEBIETE DER UNGARISCHEN VORGESCHICHTE. *Acta Linguistica* IV/3—4 (1954) 427—462.

A magyarság eredetének és őshazájának kérdéseiről támadt vita ismertetése. Molnár Erik és Hajdu Péter véleményének szembeállítása az őshaza és a magyarság vándorlásai kérdésében. Molnár Erik és Hajdu Péter nézetének bírálata. A nyelvtudomány megállapításainak elvetése elvben nem fogadható el, hanem eredményeiből le kell vonni helyesen a következtetéseket. A finn-ugorok kapcsolatai a szomszédos népekkel megmagyarázhatnak sok szóelterjedést. Általában Hajdu elmélete látszik valószínűbbnek, amely egy urai vadász-halász ősnépet tételez fel. Nincs okunk, hogy az eddigi feltevést a magyar nép őshazájáról lényegében kétségbevonjuk.

Vértés László, A LOVASI FESTÉKBÁNYA. *Élet és Tudomány* IX/39 (1954) 1219—1222.

A bányászat hajnalkorának első maradványai.

A leletek ismertetése. 6 képpel.

VITA A MAGYAR IRODALOM KORSZAKHATÁRAIRÓL. *Irodalomtörténet* (1954) 4. sz. 470—478.

A magyar irodalomtörténeti tankönyv előmunkálatai során négy munkaközösség foglalkozott az irodalom periodizációjával.

A) A régi magyar irodalom korszakbeosztásának javaslatát Kardos Tibor (1604-ig) és Klaniczay Tibor (1526—1790) készítette.

I. *Ősköltészet* (az ősközöségtől 1001-ig). A korszak lezáró évszámát, az államalapítás évét a vita során állapították meg.

II. *Klerikus és lovagi irodalom kora* (1001—1279).

Alkorszakok:

1. 1001—1061. A keresztény irodalom kezdetei.
2. 1061—1116. A feudalizmus megszilárdítása.
3. 1116—1228. Udvari főúri irodalom a megszilárdítás korában.
4. 1228—1279. A széttagoltság elleni küzdelem kora.

III. *Az anti-feudális irodalom kora* (1279—1416).

A korszakhatárt a munkaközösség állapította meg.

Alkorszakok:

1. 1279—1350. A társadalmi forrongás irodalma.
2. 1350—1382. Az Anjouk udvari irodalma.
3. 1382—1416. Új irodalom felé.

IV. *A humanizmus és reneszánsz irodalma* (1416—1526). A mohácsi vész évét, mint korszakhatárt a munkaközösség állapította meg, a kérdést azonban nem zárta le.

Alkorszakok:

1. 1416—1445. Patarén-huszita irodalom.
2. 1445—1490. A Hunyadiak kora.
3. 1490—1526. Előreformáció és a polgári humanizmus kezdetei a Jagellók korában.

V. 1526—1602. Alkorszakhatár: 1562 vagy 1570 (még vita alatt).

VI. 1602—1703. Alkorszakhatár: az 1640-es évek.

VII. 1703—1790. (A Rákóczi-szabadságharc kezdetétől a magyar nemzeti mozgalom megindulásának évéig.)

Alkorszakhatárok: 1711, 1772 (esetleg 1764 vagy 1750). Az 1790-es korszakhatár ellen Szauder Józsefnek nyomós észrevételei voltak, s a régi 1772-es korszakhatár fenntartását javasolta. A kérdés nincs lezárva.

B) A felvilágosodás és reformkor javaslatát Szauder József készítette. A korszak kezdete 1772 (ez azonban a régi irodalom munkaközösségének álláspontjával szemben áll, a vita még nem záródott le).

Alkorszakhatárok: 1790, 1795, 1823, 1841.



C) A XIX. század második felének (1849—1905) korszakbeosztását Komlós Aladár készítette. Alkorszakok:

1. 1849—1867.
2. 1867—1880.
3. 1880—1905.

D) A XX. századi periodizációt Bóka László készítette.

Korszakok:

1. 1905—1919.
2. 1919—1945.
3. 1945-től máig.

Az esetleges alkorszakokra vonatkozó javaslatot (1905—1912, 1912—1919, 1919—1930, 1930—1945, 1945—1948) a munkaközösség elvetette.

A Magyar Irodalomtörténeti Főbizottság a munkaközösségek javaslatait megvitatta s azokat részben módosította, főleg annak az elvnek kimondásával, hogy a főkorszakok kezdetei essenek egybe a magyar nép történetének legjelentősebb mozgalmával, forradalmával. Irodalmi korszakok kezdetétől mindig a forradalmak megindulását kell venni.

A Főbizottság ülésén kialakult álláspont a fentitől annyiban tér el, hogy a II. és III. korszakot egybefoglalta (1001—1416), az alkorszakbeosztást azonban fenntartotta, annak hangsúlyozásával, hogy az alkorszakok csökkentése kívánatos. A következő korszak, a huszittizmus és a reneszánsz első szakasza felső határa 1530. Ez az évszám nem végleges, de semmi esetre sem 1526. Az ezt követő korszak, a reformáció és a reneszánsz második szakasza nem 1602-ig, hanem 1604-ig tart, a Habsburg-ellenes függetlenségi mozgalmak irodalmának korszaka változatlanul 1703-ig. A Rákóczi-szabadságharc és a Habsburg-gyarmatosítás korának irodalmánál a Főbizottság fenntartotta az 1790-es korszakhatárt, ez azonban nem végleges, mert ennek 1772-ben való megállapítását sokan kívánják, s a Főbizottságban még nem került sor vitára. Itt alkorszakhatár 1760. A felvilágosodás és reformkor irodalmának kezdete az előbbi vitás kérdés következtében ugyancsak nem végleges, egyébként a javaslatnak megfelelő (1772—1848) a javasolt alkorszakhatárokkal (1795, 1823). A kapitalizmus korának irodalmánál (1848—1905) a javaslatot azzal a változtatással fogadták el, hogy külön alkorszakként vették fel 1848—1849-et. Az ezt követő korszakok beosztása változatlan maradt (1905—1919, 1919—1945, 1945-től máig).

(Összeállította Szauder József.)

ZARÁNDOKOK A »BARBÁR HUNOK« FÖLDJÉN. *Új Ember* X/4 (1954).

Szövegrészlet egy 1054-ben Magyarországon átvonult zarándokcsoport történetéből, akik I. Endrénél látogatást tettek.

## IX.

### VEGYESEK

Balassa Iván, SZABADTÉRI MÚZEUM. *Népművelés* I/8 (1954) 10—11. 3 képpel.

Rövid összefoglalás a meglevő szabadtéri múzeumokról (Stockholmi Skansen, Riga, Bukarest). A balassagyarmati »Palóc háza« és a veszprémi »Bakonyi háza«. A budapesti szabadtéri múzeum terve.

Dezsényi Béla—Salacz Gábor, KÉT ISMERETLEN BAJZA-LEVÉL KOSSUTH LAJOSHOZ. *Irodalomtörténeti Közlemények* LVIII/1 (1954) 95—97.

A második levélben Bajza 1849. május 29-én Kossuth-tól közli, hogy mivel rábízták a hely kijelölését, amelyet elfoglalni hajlandó lenne, a Nemzeti Múzeum igazgatói hivatalát kéri arra az esetre, ha Kubinyi Ágostonnak el kell távoznia osztrák érzelmei miatt, amiért vesz-

törvényszék elé kerül. A fizetés ugyan nem nagy, azonban reményli, hogy »ha egy kis csillapodás lesz ez országban, a haza a museum tisztviselői iránt, kik jelenleg rosszul vannak díjazva, kellő figyelemmel leendő«. Ha ezt nem kaphatja, a Nemzeti Színház igazgatását kéri, de ha választania szabad, az elsőt inkább óhajtaná.

Kossuth június elején érdeklődött Kubinyi ügyének állása iránt. Kubinyit a vésztörvényszék felmentette, utóbb azonban Kubinyit lemondatták, s június 27-én ideiglenesen Erdy Jánost bízták meg az igazgatással. Bajza kinevezése, noha valószínűleg elfogadta az állást, már nem történt meg, mert a kormány elhagyta Pestet.

Domanovszky György, KIÁLLÍTÁSAINK KORSZERŰ FELADATAI. *Néprajzi Múzeum Évkönyve* XXXVI (Bp. 1954), 278—286.

Az utolsó 10 év múzeumi munkájának értékelése.

Erdész Sándor, AZ ISKOLAMÚZEUMOKRÓL. *Köznevelés* X/11 (1954) 154.

Az iskolamúzeumok létesítése, gyűjtőmunkájuk problémái. Az ásatások törvényi szabályozása.

Hetés Tibor, A HADTÖRTÉNELMI INTÉZET LEVÉLTÁRA. *Hadtörténelmi Közlemények* I/3—4 (1954) 365—374.

A Hadtörténelmi Levéltár ismertetése, összetétele és csoportosítása. Itt van a Generalkommando levéltára 1740-től, a Nemesi Testőrség levéltára (1760—1850), a Királyi Testőrség (1867—1918) levéltára. Bach és abszolút-kori katonai bírósági anyagok, a Ludovika Akadémia levéltára, török- és kuruckori gyűjtemény, Hadik András családi levéltára. Az értékes darabok közé tartozik Buda 1686. évi visszafoglalásának hadművelési naplója, kiadatlan Zrinyi- és Kossuth-levelek, Vasvári Pál Zrinyi-tanulmánya, az 1848—49-es iratanyag. Kiégésztésül szolgál a kéziratok, újságok és nyomtatványok csoportja.

AZ IPARI MŰEMLÉKEK VÉDELMEBEN (HBJ.). *Újítók Lapja* VI/13 (1954) 12.

Az újmassai kohó helyreállítása. Az őskohó műszaki leírását megtalálták Selmezbányán. A régi levéltárak keretéből még sok érdekes ipari emlék bukkanhat elő. Felkutatásukhoz az üzemi dolgozók sokaságának segítségét kell kérni. Az újmassai kohó mellett kis múzeum létesül.

Fejős Imre, A FÉNYKÉPEZÉS FELTALÁLÁSA. MAGYAR DAGUERREOTIPISTÁK. *Foto* I/5, 6 (1954) 1—4.

A fényképezés feltalálásának részletei. A fényképezés elterjedése Magyarországon. Az Athenaeumban Toldy Ferenc 1839. március 7-i ismertetésében először használta a »fénykép« szót, előbb, mint a nemzetközi fotográfia. 1840-ben készül az első fényképfelvétel (a pesti Dunapartól), a Pesti Műegylet kiállításán pedig 3 daguerreotípiát mutatnak be. Marastoni Jakab 1841-ben kezdi meg mint fényképész működését.

Marastoni műterme a Feldunasoron volt. Képei közül csak egynek fotómásolata maradt ránk, Kossuth Lajos felvétele 1841-ből. A további pesti műtermek. Strelisky daguerreotípiája Petőfi Sándor arcképe, Gola Ádám budai fényképész készítette el Ferenczy István Mátyás szobrainak felvételét 1846-ban, Ferenczy István-nal (ma a Szépművészeti Múzeumban). Az első másfél évtizedben mintegy 5000 kép készült, de alig maradt ránk 100 darab. 1860-ban már 16 fotográfus van Pesten, a daguerreotípiá azonban megszűnik. A pesti fényképészen kívül Szombathelyen, Sopronban, Nagyváradon vannak fényképészek, utóbbi helyen Mezei Lajos festő. Vahot Imre vezette be a daguerreotipikus városképeket, a »Magyar föld és népei« c. folyóiratban. 1847—48-ban egy sor vidéki városunk ábrázolása jelent meg, valamint



Sobri Jóska családjának képe. Bukarestben telepedik meg Szathmáry Pap Károly festő, a krími háború fotóriportere.

Kazakovics, E., BARÁTI SZEMMEL (MÁGYARORSZÁGI ÚTIJEGYZETEK). *Szovjet Kultúra VI/8 (1954)* 34—35.

Az 1954. évi Barátsági Hónap alatt itt járt szovjet író úti emlékei, közöttük a »Képzőművészet« szakaszban beszél Kisfaludi Stróbl Zsigmondról és Dienes János »Három nemzedék« c. festményéről. Járt Kiskőrösön is Petőfi szülőházában.

Kerekes Pál, A MAGYAR MŰSZAKI MÚZEUM ÜGYE A FELSZABADULÁSTÓL NAPJAINKIG. *Magyar Technika IX/10 (1954)* 603—605.

A műszaki emlékek védelméről szóló rendelet végrehajtására a M. Tudományos Akadémia Műszaki Tudománytörténeti Főbizottságában »Műszaki Múzeumi Bizottság« alakult. A Tudományos Akadémia 1954-ben felhívta a Műszaki Tudományok Osztályát a javaslat elkészítésére. Megindult a vita a múzeum kérdéseinek tisztázására, csak tudományos gyűjtemény vagy széleskörű technikai múzeum legyen, beolvassza-e a már fennálló gyűjteményeket. A TTIT bevonásával meg kell indítani a gyűjtést és megmenteni a kallódó emlékeket. Egyes üzemekben már folyik ilyen mozgalom, szép eredményekkel.

Keresztury Dezső, MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI KIÁLLÍTÁSAINKRÓL. *Irodalomtörténeti Közlemények. LVIII/3 (1954)*.

A magyar irodalomtörténet tárgyi emlékeit és képzőművészeti vonatkozásait bemutató kiállítások ismertetése és méltatása. Az első ilyen kiállítás a Petőfi Ház új rendezése volt. Részletesebb említést érdemelnek a Rákóczi-kor irodalmát bemutató kiállítás, a Jókai-emlékkiállítás, a kiskőrösi Petőfi Ház, a kápolnasnyéki Vörösmarty Ház, a Badacsonyi Irodalmi Múzeum (az utolsó szobában Egry József műveivel), Bacsányi tapolcai emlékszobája. Azóta elkészült a Jókai-emlékmúzeum Balatonfüreden, a Berzsenyi-emlékszoba Niklán.

A kiállításokkal kapcsolatban különleges múzeumi szempontok merülnek fel:

1. Lehetőleg eredeti tárgyakat kell kiállítani, másolatokat csak szükség esetén.

2. Korfestő tárgyi emléanyagot kell keretül adni.

3. A kiállítás főmondanivalóit képes táblákon kell közölni.

4. A magyarázó szövegnek csak a legfontosabb mozzanatokra szabad utalni.

Általában mindent el kell követni, hogy a kiállításokat a környék népe megismerje és megszeresse. Manga János, TANÍT A MŰLT. *Népművelés I/2 (1954)* 27.

A balassagyarmati Palóc Múzeum falukrónikai adatgyűjtésének ismertetése tárgyi példákkal.

Megay Géza, AZ ÖREG CSIZMADIAMESTER BÚCSÚJA SZERSZÁMAITÓL. *Kohó II/2 (1954)* 60—62

Megemlékezés Miskolc öreg csizmadiamesteréről, a régi Miskolc karképével. Néhai Kiss Lajos csizmadiamester egész szerszámanyagát az utolsó miskolci »tökével« együtt sikerült megmenteni a múzeumnak.

Mészáros István, BÉL MÁTYÁS SZÜLETÉSÉNEK 270. ÉVFORDULÓJÁRA. *Statisztikai Szemle XXXII/6—7 (1954)* 473—479.

Bél Mátyás munkásságának főbb állomásai. A »Notitia Hungariae novae historico-geographico« részletes ismertetése. A Notitia négy kötete után az ötödik (Moson m.) csak négy példányban került forgalomba,

a többi megye leírása is elkészült s nagyrészt meg is van a Széchenyi Könyvtár, az esztergomi prímási levéltár és a pozsonyi ev. iskola könyvtára gyűjteményében.

Mészáros Vince, A MŰSZAKI MÚZEUM ÜGYE MAGYARORSZÁGON. *Magyar Technika IX/9 (1954)* 533—537. 4 képpel.

A műszaki múzeumok és a magyarországi műszaki gyűjtemények története. A Nemzeti Múzeumnak volt technológiai osztálya 1809-től 1871-ig. Az Iparegylet kezdeményezésére jött létre az Iparművészeti Múzeum. A Technológiai Iparmúzeum 1883-ban nyílt meg. Az 1869-ben keletkezett Gazdasági Múzeumból lett a Mezőgazdasági Múzeum. A Millenáris kiállítás anyagából létesült a Közlekedési Múzeum 1899-ben. 1921-ben a Mérnök-egylet létesít technikátörténeti gyűjteményt. 1934-ben létrejön a Műszaki Múzeum Lósy Schmidt Éde vezetésével, amely 1935-ben meg is nyílt. Később Kassára költözött, s anyagának nagy része ott is maradt.

MÓRICZ ZSIGMOND SÁROSPATAKON. *Csillag VIII/10 (1954)* 1904—1907.

Móricz előadása, melyet 1930-ban sárospataki irodalmi estjén tartott kollégiumi emlékeiről. Képzőművészeti vonatkozás: »Egyszer betévedtem a görög szobrok gipszöntvényeivel zsúfolásig töltött terembe. Megbabonázott a görög szobrászat. Pasteiner Gyula művészettörténetét akkor egy évig tanultam, az ötödikben. Még ma is ez az alapja műtörténelmi érzésemnek és ízlésemnek«.

MŰSZAKI EMLÉKEK VÉDELME AZ EDDIGI TAPASZTALATOK TÜKRÉBEN (H. Z.). *Magyar Technika IX/12 (1954)*.

A műszaki emlékek védelméről szóló rendelet nyomán napfényre került műszaki emlékek ismertetése. Kiseb helyi gyűjtemények kialakulása a soproni bányamérnöki tagozaton, Diósgyőrött, a postánál és tűzoltóságnál.

A műszaki emlékeket nyilvántartó csoport körirata tisztázza a »műszaki emlék« fogalmát és az érdekelt üzemek megnyerésére törekszik.

Radnóti Aladár, LELETMENTŐ ÁSATÁSOK AZ 1952. ÉVBEN. *Archeologiai Értesítő LXXXI/1 (1954)* 69—82. 2 képes táblával.

Részletes felsorolása a lelőhelyeknek és leleteknek; őskor, római kor, népvándorlaskor, honfoglalás és magyar középkor felosztás szerint csoportosítva.

A Honfoglalás—Magyar Középkor csoport 36 tétel tartalmaz, közöttük több templommaradványt (Fülöp, Kurtyán — Ormospuszta, Orosháza—Rákóczi-telep.)

Tápay Szabó Gabriella, A 150 ÉVES MÚZEUM TÖRTÉNETE A KÉZIRATOS NAPLÓKBAN. *Folia Archeologica VI (1954)* 189—196.

A Magyar Nemzeti Múzeum kéziratos naplójának adatai 1846-tól, a múzeum számára adott adományokról, nagyobb gyűjtemények megszerzéséről, érdekesebb gyarapodásokról.

Tóth Andrásné Polányi Nóra, A MŰSZAKI TUDOMÁNYOK HAZAI FEJLŐDÉSTÖRTÉNETÉNEK LEVÉLTÁRI FORRÁSAI. *M. Tud. Akadémia Műsz. Tud. Oszt. Közl. XIII/1—4 (1954)* 295—308.

Az Országos Levéltár térképtárának ismertetése, az egyes térképcsoportok értékelésével, valamint a tervtár rövid leírása, a módszertani és tárgyi tapasztalatok vázolásával.

PÉCZELY BÉLA



<i>Rózsa György</i> : Friedrich John és a magyar felvilágosodás írói — <i>Роза, Дьёрдь</i> , Джон Фридрих и писатели венгерского просвещения — <i>Rózsa, Gy., Friedrich John et les écrivains de l'âge des lumières de la Hongrie</i> .....	223
<i>Lajta Edith</i> : Adalék Brocky Károly és van Dyck kapcsolatához — <i>Лайта, Эдит</i> , Данные к связи между Яношем Брокки и ван Дейком — <i>Lajta, Edith, Contributions aux rapports entre Károly Brocky et van Dyck</i> .....	229
<i>Borsos Béla</i> : A magyar üvegművesség története a reformkorban és az elnyomás alatt (1800—1860) II. rész — <i>Боршош, Бела</i> , История венгерского стекольного промысла в эпоху реформ и во время гнетения (1800—1860 гг.). Часть II. — <i>Borsos, B., Histoire de la verrerie hongroise dans l'Ère des réformes nationales et pendant l'Oppression (1800—1860) II<sup>e</sup> partie</i> .....	235
<i>Pataky Dénes</i> : Székely Bertalan rajzai — <i>Патаки, Денеш</i> , Рисунки Берталана Секей — <i>Pataky, D., Les dessins de Bertalan Székely</i> .....	252

## VITA — ДИСКУССИЯ — DISCUSSIONS

Vita a magyar középkori művészet kutatásáról (1945—1955) — Дискуссия об исследовании венгерского искусства Средних Веков — Discussion sur les recherches concernant l'art médiéval de la Hongrie .....	256
Kandidátusi vita <i>Radocsay Dénes</i> : A középkori Magyarország táblaképei c. dolgozatáról — Обсуждение кандидатского сочинения Денеша Радочай «Станковая живопись средневековой Венгрии» — Discussion de candidature sur l'étude de Dénes Radocsay: Les tableaux d'autel de la Hongrie du moyen âge .....	261
Kandidátusi vita <i>Garas Klára</i> : Magyarországi festészet a XVIII. században c. dolgozatáról — Обсуждение кандидатского сочинения Клары Гараш «Венгерская живопись в XVIII столетии» — Discussion de candidature sur l'étude de Klára Garas: La peinture en Hongrie au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	270

## KÖNYVSZEMLE — ОБЗОР КНИГ — LIVRES

<i>Nyedosivín, G.</i> : Művészetelméleti tanulmányok (Ismerteti <i>Dávid Katalin</i> ) — <i>Недошивин, Г.</i> , Очерки по теории искусства (рецензент: К. Давид) — <i>Nedochivin, G., Études sur la théorie des arts (Compte rendu par Katalin Dávid)</i> .....	283
Az orosz művészet története. II. köt. (Ismerteti <i>Dobay János</i> ) — История русского искусства. Том II. (рецензент: Я. Добай) — <i>L'histoire des arts russes, tome II. (Compte rendu par J. Dobay)</i> .....	284
<i>Horváth Tibor</i> : Ázsia művészete. <i>Hájek, Lubor</i> : Chinese Art in Czechoslovakia (Ismerteti <i>Borsos Béla</i> ) — <i>Хаїек, Любор</i> , Китайское искусство в Чехословакии. <i>Хорват, Тибор</i> , Искусство Азии (рецензент: Б. Боршош) — <i>Horváth, T., Les arts de l'Asie. Hájek, Lubor: Chinese Art in Czechoslovakia (Compte rendu par B. Borsos)</i> .....	289
<i>Estreicher, Karol</i> : Grobowiec Władysława Jagielly (Ismerteti <i>Csorba Tibor</i> ) — <i>Естрейхер, Карол</i> , Надгробный памятник Владислава Ягеллона (рецензент: Т. Чорба) — <i>Estreicher, Karol, Le monument funéraire de Ulászló Jagello (Compte rendu par T. Csorba)</i> .....	290
<i>Genthon István</i> : Nógrád megye műemlékei (Ismerteti <i>Pogány Frigyes</i> ) — <i>Жантон, Иштван</i> , Художественные памятники комитата Ноград (рецензент: Ф. Погань) — <i>Genthon, I., Les monuments d'art du comitat Nógrád (Compte rendu par F. Pogány)</i> .....	292
<i>Dercsényi Dezső</i> — <i>Gerő László</i> : A sárospataki Rákóczi-vár (Ismerteti <i>Borsos László</i> ) — <i>Дерченъ, Дежъ</i> — <i>Геръ, Ласло</i> , Крепость Ракоци в г. Шарошпатак (рецензент: Л. Боршош) — <i>Dercsényi, D.—Gerő, L., Le château de Rákóczi à Sárospatak (Compte rendu par L. Borsos)</i> .....	293
<i>Mihalik Sándor</i> : Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei (Ismerteti <i>Borsos Béla</i> ) — <i>Михалик, Шандор</i> , Жизнь, автобиография и работы ювелирных дел мастера Йозефа Сентпетери (рецензент Б. Боршош) — <i>Mihalik, S., La vie, l'autobiographie et les oeuvres du maître-orfèvre József Szentpéteri (Compte rendu par B. Borsos)</i> .....	294
<i>Pogány Ö. Gábor</i> : Magyar festészet a XIX. században (Ismerteti <i>Aradi Nóra</i> ) — <i>Погань Э., Габор</i> , Венгерская живопись в XIX столетии (рецензент: Н. Аради) — <i>Pogány Ö., Gábor, La peinture hongroise au XIX<sup>e</sup> siècle (Compte rendu par Nóra Aradi)</i> .....	295
<i>Farkas Zoltán</i> : Paál László (Ismerteti <i>Radocsay Dénes</i> ) — <i>Фаркаш, Зольтан</i> , Ласло Паал (рецензент: Д. Радочай) — <i>Farkas, Z., László Paál (Compte rendu par D. Radocsay)</i> .....	297
<i>Domanovszky György</i> : A két faragó Kapoli (Ismerteti <i>László Gyula</i> ) — <i>Домановски, Дьёрдь</i> , Два резчика Каполи (рецензент: Дь. Ласло) — <i>Domanovszky, Gy., Les deux sculpteurs Kapoli (Compte rendu par Gy. László)</i> .....	298
<i>Lyka Károly</i> : Szobrászatunk a századfordulón (Ismerteti <i>Soós Gyula</i> ) — <i>Лука, Карой</i> , Венгерская скульптура на рубеже XIX и XX веков (рецензент: Дь. Шоос) — <i>Lyka, K., Notre sculpture au tournant du siècle (Compte rendu par Gy. Soós)</i> .....	299
<i>Péter László</i> : Espersit János (Ismerteti <i>Bodnár Éva</i> ) — <i>Петер, Ласло</i> , Янош Эшперсит (рецензент: Э. Боднар) — <i>Péter, L., János Espersit (Compte rendu par Éva Bodnár)</i> .....	300
A társstudományok folyóiratainak szemléje (Összeállította <i>Péczei Béla</i> ) — Обзор журналов по смежным наукам (составленный Б. Печели) — <i>Revue de revues, les sciences associées (Recueil par B. Péczeli)</i> .....	301



Ára: 70 Ft

Előfizetés egy évre: 100 Ft